



# UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Maestría en Estudios del Arte

*Análisis Crítico de las prácticas artísticas desarrolladas durante la residencia  
"Franja Arte-Comunidad", una muestra de arte relacional en Ecuador.*

Trabajo de titulación previo a  
la obtención del título de  
Magíster en Estudios del  
Arte

**Autora:**

Verónica Mercedes Erazo Erazo

CI: 1105111411

Correo electrónico: veronica.erazo@ucuenca.edu.ec

**Director:**

Paul Sebastián Martínez Roldán (M. A.)

CI:0104012471

**Cuenca, Ecuador**

24-marzo-2021

**Resumen:**

Esta investigación analiza las prácticas artísticas de la residencia Franja Arte-Comunidad mentalizada por la artista guayaquileña Larissa Marangoni, para lo cual ha sido preciso revisar el abordaje que se da sobre el arte relacional, a nivel mundial, regional y local. Además, se pone en discusión a varios críticos del arte quienes han emitido su juicio con respecto al análisis de estas prácticas surgidas en los noventa y centradas en la esfera de las relaciones humanas, para luego llegar al contexto en donde se desarrollan cada una de las residencias y desplegar la importancia que ha tenido esta gestión dentro del arte contemporáneo en Ecuador.

**Palabras claves:** Arte Relacional, Espectador, Artista, Participación.

**Abstract:**

This research analyzes the artistic practices of the Franja Arte-Comunidad residence visualized by the Guayaquil artist Larissa Marangoni, for which it has been necessary to review the relational art approach that is given at the global, regional, and local level; to discuss several art critics who have expressed their judgment regarding the analysis of these practices that emerged in the nineties and that were focused on the sphere of human relations; to then arrive at the context where each of the residences are developed and display the importance that this management has had within contemporary art in Ecuador.

**Keywords:** Relational Art, Spectator, Artist, Participation.

## Índice del Trabajo

<b>Resumen:</b>	2
<b>Abstract:</b>	3
<b>Introducción</b>	8
<b>Capítulo 1: Contexto histórico- cultural del arte relacional como lenguaje artístico a nivel mundial y en el Ecuador</b>	11
1.1 Reseña histórica del arte relacional a partir de los años 90	28
1.2 El arte relacional en Latinoamérica y Ecuador	44
<b>Capítulo 2: El arte relacional como lenguaje estético: experimental y dialógico</b>	71
2.1 ¿El arte es históricamente relacional?	71
2.2 Estética Relacional	74
2.3 El antagonismo del arte relacional	104
2.4 El rizoma en el arte relacional	112
<b>Capítulo 3. Contexto en el que se desarrolló el proyecto Franja Arte-Comunidad</b>	118
3.1 El papel de la Galería Madeleine Hollaender en Ecuador	118
3.2 Panorama del medio artístico en el Guayaquil del año 2007	123
3.3 Antecedentes de la Organización Solo con Natura	136
<b>Capítulo 4: Análisis crítico del discurso de la práctica artística de la residencia “<i>Franja Arte-Comunidad</i>”, en sus distintas ediciones</b>	145
4.1 Isla Santay 2007	145
4.2 Limoncito 2008	146
4.3 El Morro 2009	148
4.4 Engabao 2011	150



<b>4.5 Puerto El Morro 2013</b>	<b>154</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>177</b>
<b>Recomendaciones</b>	<b>178</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>180</b>



## Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Verónica Mercedes Erazo Erazo, autor/a del trabajo de titulación “Análisis Crítico de las prácticas artísticas desarrolladas durante la residencia “Franja Arte-Comunidad”, una muestra de arte relacional en Ecuador.”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 24 de marzo de 2021

---

Verónica Mercedes Erazo Erazo

C.I: 1105111411



## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

Verónica Mercedes Erazo Erazo, en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Análisis Crítico de las prácticas artísticas desarrolladas durante la residencia "Franja Arte-Comunidad", una muestra de arte relacional en Ecuador.", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 24 de marzo de 2021

Verónica Mercedes Erazo Erazo

C.I: 1105111411

## INTRODUCCIÓN

Cada artista cuyo trabajo se relaciona con la estética relacional posee un universo de formas, una problemática y una trayectoria que le pertenecen totalmente: ningún estilo, ninguna temática o iconografía los relaciona directamente. Lo que comparten es mucho más determinante, lo que significa actuar en el seno del mismo horizonte práctico y teórico: la esfera de las relaciones humanas. Las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos. (Bourriaud, 2006, p. 51)

En este marco se desenvuelve la artista Larissa Marangoni; a través de su dinámica con el mundo se cuestiona por las comunidades de Guayaquil que se encuentran aisladas por el distanciamiento y sus recursos. Es entonces cuando se encuentra en la necesidad de intervenir como artista, considerando el arte como una herramienta de aproximación, de vinculación y de transformación. Esto lo gestiona en conjunto con APROFE y lo lleva a cabo mediante residencias artísticas en donde cada uno de los artistas convocados han construido un proyecto determinado que permite convivir con la comunidad y reconstruir sus historias, además de dar una nueva mirada a su estilo de vida.

Los artistas participantes establecen proyectos en consideración a un diálogo horizontal, en una relación ecuánime, en donde, incluso, al concluir su estadía en la comunidad, son agradecidos y aclaran haber aprendido mucho de estos. Mediante sus obras han buscado no representar a la comunidad sino darles voz y, en consecuencia, mejorar su calidad de vida.

En este contexto, resulta importante la realización de un análisis crítico del discurso de las prácticas artísticas realizadas en dicha residencia para así poder articular todo este medio artístico por medio de la labor de *Solo con natura* quien, con su aporte, cuestiona de manera integral a los ecuatorianos y a las políticas públicas. Para lograr dicho objetivo se entenderá los contextos históricos del arte relacional como lenguaje artístico a nivel mundial y en el Ecuador, así como también se va a pensar el arte relacional como lenguaje



estético con los conceptos que lo sustentan. Posteriormente se debe Investigar el contexto en el que se desarrolló el proyecto “Fanja Arte-Comunidad” y, con todas estas herramientas, realizar el análisis que tiene como meta ser descriptivo y analítico, al incluir un cuestionamiento social y político, que permite conocer de dónde proviene el discurso y qué necesidades tiene de existir (Van Dijk, 1994). Además, la presente investigación tendrá una amplitud monográfica, con paradigma cualitativo, de tipo de diseño longitudinal y de dimensión multidisciplinar con alcance descriptivo.

Para este efecto la investigación está basada en un análisis contextual, donde, como lo explica John Berger (1972), en su programa *Modos de ver*, la influencia del orden de las imágenes permite al individuo entender el significado de una obra, aunque su desciframiento está condicionado por los parámetros que se han establecido para interpretar una obra, dejando atrás su naturaleza. Y es que, Bourdieu, en contrapartida, dice que el gusto se forma de manera social.

En este sentido la empatía con la obra de arte no tiene nada que ver con un flechazo, sino que se supone un acto de desciframiento y, entonces, el problema se efectúa cuando este código cultural que actúa como un capital es distribuido de manera desigual, puesto que no todas las personas tienen el mismo bagaje cultural.

Es por esta razón que se ha visto propio fijarse en esas relaciones que no siempre son compradas. Para ello se ha revisado a Hauser (1975), que de cierta forma argumenta que el arte es socialmente eficaz, mirándolo desde cualquier punto de vista únicamente cuando va dirigido en un orden de dominio. El arte para él no es solamente una representación y crítica a la sociedad, sino que también cura males, pues este difunde formas de pensar, hábitos de vida en donde hace sentir a la sociedad aceptables y respetables. El arte también sirve para tranquilizar y estabilizar las condiciones existentes, haciendo valer sus principios del gusto para poder armonizar las capas heterogéneas.

Es así que, el capítulo uno, va a proporcionar la historia del surgimiento del arte relacional, donde Ana María Guasch, Almazán, Bauman, Groys, el mismo Bourriaud, sitúan el contexto social, político y económico en el que emergen estas prácticas, en respuesta a la inauguración de una nueva época

entre Europa y Estados Unidos. Mientras que a nivel regional es Traba, sumado con Peter Bürger , y otros importantes teóricos como Alonso que se centrarán en hablar del arte político en Latinoamérica, y que se verá reflejado como un arte más contemporáneo y en forma de protesta, en el Ecuador, al atravesar una de las mayores crisis de su historia, el feriado bancario.

El capítulo dos, en cambio, hace un recorrido multidisciplinario donde expone los diferentes criterios de los teóricos del arte para inducir el arte relacional como un lenguaje artístico en análisis y al entender su multiplicidad. Para ello, se propone debatir las falencias y aciertos de la teoría de Nicolas Bourriaud con autores como Bishop, Kester, Ranciere, Laddaga, Aguilar, etc. Y, en última instancia, llegar a engranar con la teoría de Deleuze y Guattari acerca del rizoma que es una alegoría sobre el entretejido social.

El capítulo tres se sitúa concretamente en Guayaquil, escenario donde se desarrolla la obra. En él será necesario entender cómo se manejan los circuitos artísticos, las principales instituciones y de qué forma ha estado manejada la ciudad geopolíticamente, por lo que se ha visto necesarias la ayuda de Madeleine Hollaender, textos de María Fernanda Cartagena, entrevistas realizadas por Saidel Brito, el gran aporte del blog *Río Revuelto* y las entrevistas que se han hecho a Larissa Marangoni, para así comprender los antecedentes a la residencia.

Por último, el cuarto capítulo, como producto final, mostrará un acercamiento a una de las obras ejecutadas en cada residencia, así como a los lugares, en donde se ha elegido analizar en referencia al hilo conductor del proyecto y la relevancia que ha tenido en los lugares. En este sentido, se ha considerado para el análisis cada punto donde se articulan los teóricos revisados en la investigación de por medio.

## **CAPÍTULO 1: Contexto histórico- cultural del arte relacional como lenguaje artístico a nivel mundial y en el Ecuador**

Para iniciar es necesario retroceder a los acontecimientos previos que influenciaron y dieron paso a estos gestos que se difuminan entre el arte y la vida:

Durante la Ilustración, el arte logra cierta autonomía con respecto a la representación religiosa y aristocrática. Este proceso hace posible la implementación de espacios de exhibición, con los cuales el arte pasa de ser monopolio de la monarquía y su corte a abarcar a un segmento de la burguesía que va constituyéndose en una élite intelectual. (Cevallos, 2015, p. 11)

De esta forma, el arte no es más exclusivo de la aristocracia, sino que pasa a ser parte de otro grupo reducido, de élite, que es la burguesía, quienes eran los únicos considerados para comprender una obra de arte; es así como, empiezan a existir lugares de exhibición, que dan inicio, de cierta manera, a la democratización del arte que vendrá más adelante: “tras la Revolución Francesa, la Revolución Industrial y el consecuente triunfo de la burguesía, la idea de Historia pasó a un primer lugar” (Almazán, Hernández y Yusta, 2011, p. 156), de esta forma la historia al igual que el arte, se torna a favor de la clase dominante (que a propósito trajo como una de sus consecuencias la legitimación para ciertas obras y dejó a muchas en el anonimato) porque “ya a finales del siglo XVIII, la vanguardia incorporaba a su significación militar connotaciones políticas y revolucionarias derivadas de su contexto histórico” (Almazán, et al., 2011, p. 158). En este sentido, la burguesía y la “civilización” centró su atención en el futuro, por lo que, la modernidad, más que definir la época, puede definir, con su arte, el contexto de progreso.

En el siglo XIX, los museos abren sus puertas al público con la finalidad de educar y de ser un espacio para el intercambio y muestra de la identidad. Este sistema, no obstante, exigió que se cumpliera con todas las reglas que habían construido para la visualización de arte. Con este aprisionamiento, como sentir, nacen los ismos del siglo XX que se centraron en destruir los cánones impuestos y el pasado, con la yuxtaposición de estilos (los cuales requerían de una

interpretación). Esto se puede comprobar con el impresionismo, resultado de los avances tecnológicos, específicamente la invención de la cámara, que provocó una nueva percepción visual y dio a luz, más adelante, al puntillismo y cubismo que descomponían la imagen, exigiendo la interpretación y dejando un gran legado para que luego se diera paso al arte cinético.

Así como el contexto demanda cambios en el arte plástico, también en el teatro y otros medios, Marinetti ve la necesidad de « ... cambiar la relación audiencia-obra en la que el espectador se mantiene estático, como un voyeurista, y sugiere que el teatro debe buscar la colaboración del público, motivando a que se una “ruidosamente a la acción”» (Cevallos, 2015, p. 16). De esta forma, en el Manifiesto sobre el *Variety Theatre*, de 1913, Filippo Tommaso Marinetti recomienda que el arte no sea solamente contemplativo, sino que se proponga participativo.

Con el desencanto de la Primera Guerra Mundial, surge el dadaísmo como un antiarte, producto de la unión de varios artistas que se habían refugiado en Zúrich por la guerra, entre los que destaca Marcel Duchamp por sus significativas acciones. Él siempre buscó que la acción del público sea más que observar; buscaba que pensaran y que se haga uso de lo que él denominaba la “materia gris”. Así, apeló al arte del pasado proponiendo un arte que no se quede en la retina de los ojos, sino que despierte al espectador y lo lleve a “... ir más allá de los ojos para apelar a (...) las ideas” (Almazán, et al., 2011, p. 195). Ahora el espectador no debe situarse en el objeto, que en cualquier caso es visiblemente indiferente, sino más bien en el gesto anarquista involucrado, así como en los elementos conceptualistas que incorpora. El objetivo de Duchamp era desestatizar el arte como si fuera un anestesiamiento de la respuesta de sus espectadores. De esta forma, con su obra *La Fuente* (1917), lanzó como indica Tsocha citado por Danto “... un ataque totalmente cerebral contra el arte retiniano y (...) [le declaró] el fin de una gran narrativa filosófica en la que el concepto de lo estético (...) [era] central...” (Danto, 2018, p. 58-59).

Ya para 1920 se crean obras cinéticas que ampliaron el arte tanto en su espacialidad como en el tiempo, según Shanken (2013):

El arte ya no quedaba fijado a un espacio o tiempo. Una vez liberado del marco y del pedestal, animado con electricidad, pudo moverse en el espacio del espectador o del ambiente, modularse entre varios estados o adquirir una nueva identidad que necesitaba cuatro dimensiones para verse y experimentarse. (p. 15)

Al mismo tiempo, en el teatro soviético, se hacía partícipe a todo el grupo de producción en la obra; todos hacían de todo, con sus opiniones se modificaba el guion, el escenario, el vestuario, etc. Para los treinta, Brecht, en sus obras de radioteatro, rompió con la unidireccionalidad al hacer que los radioescuchas participen; su obra se basó en hacer teatro didáctico para lugares marginales (Martínez, 2016).

Con los efectos políticos, económicos y demás de la Guerra Civil Española, la Guerra Fría y, por supuesto, la Segunda Guerra Mundial, se dio la migración de los artistas europeos a Estados Unidos: "Norteamérica encarnaba algo así como el oasis occidental, el único lugar donde descansaban los valores democráticos" (Almazán, et al., 2011, p. 161). En ese momento en Estados Unidos los artistas se encontraban realizando cuadros realistas, que de alguna manera quedaron sin cabida, dado que era el tipo de representación que utilizó el fascismo como propaganda. Al ocurrir esto, los artistas estadounidenses se vieron en la necesidad de tener su propia identidad, por lo que se destacó la creación del MOMA en los años cuarenta que hizo, de New York el centro artístico de Occidente.

En consecuencia, surge el expresionismo abstracto estadounidense y, aunque no se desmerece la influencia de los artistas europeos, la pureza que proponía Mondrian y Malevich en su arte, queda sin efecto. Es entonces cuando llega Pollock quien, legitimado por Greenberg con el *action painting*, pretende según Kaprow citado en Cervantes destruir "[...] la tradición iniciada con los griegos y vuelve a aquel punto en que el arte estaba más activamente involucrado con el ritual, la magia y la vida de lo que estamos acostumbrados hoy en día" (Cervantes, 2000, p.106). En este nuevo estilo se observaba frescura y mayor espontaneidad. Según Almazán, et al., (2011), "el legado de Pollock"

era el haber introducido la acción en el arte y, en consecuencia, el haber abierto la puerta al *happening*” (p. 176).

El *happening* fue un término acuñado por Allan Kaprow; un arte sin narrativas, que ocupa un lugar en el tiempo, en donde el espectador pasa a ser cocreador de la obra, anulando las barreras entre el público y la acción. “Kaprow partió del *action painting* y se dirigió hacia la práctica del *collage assemblage*, qué le conduciría finalmente al *happening* en una evolución paulatina que tendría lugar entre 1957 y 1958” (Cervantes, 2000, p. 109). Él en conjunto con Piper, Vito Acconci, abrieron nuevas maneras de implicar al público .

Cabe destacar que John Cage, en los cincuenta, ya había utilizado el azar al dejar algunas composiciones abiertas, lo que de paso influyó al *happening*; el mismo que irrumpe en la cotidianidad, presentándose de forma improvisada y extemporánea y que no tiene una estructura porque no hay una intención narrativa. El *happening* desafiaba las convenciones de las galerías y los museos, es por eso que se realizaban en lugares alternativos como almacenes e incluso al aire libre, con la finalidad de deshacerse de las normas sociales para seguir el instinto. En distintos momentos de la historia del arte se ha tratado de desafiar la supuesta pasividad del público, pero el *happening* se hizo presente en Europa y en Japón en la década de los sesenta. Sin embargo, “tras la Segunda Guerra Mundial nada volvería a ser lo mismo, nada podría serlo. Auschwitz había desatado la desconfianza a partir de la cual nacería el pensamiento posmoderno” (Almazán, et al., 2011, p. 180).

Auschwitz supuso el escarmiento de un mundo que se proclamaba moderno, que iba en pro del bienestar futuro a través del avance científico-tecnológico, pero que, en el camino, había perdido su humanidad. Es por ello que, a partir de:

Auschwitz [,] todo lo proclamado, todos los ideales, se revelaron terroríficamente vacíos. Ninguno de los estandartes por los que se había luchado desde la gran revolución que abriría la Edad contemporánea había conducido a la tierra prometida que estuvo en boca de todos, ese lugar donde la Humanidad descansaría entre los algodones del bienestar. El Terror había llegado a su paroxismo, a pesar de todo. A pesar de haber convertido París en un escenario de cabezas cortadas y de haber

sacrificado a algún que otro de sus portavoces más incómodos en nombre de la igualdad universal. A pesar de las revoluciones de los pueblos que marcaron todo el transcurso del siglo XIX. A pesar de las posibles "armas" que los descubrimientos científico-tecnológicos podrían haber proporcionado en la conquista del ideal. A pesar de todas las propuestas de renovación que el arte había proporcionado a lo largo de ambos siglos. El proyecto histórico de la modernidad que se había iniciado con la Revolución francesa se había quedado sin argumentos. Y con él también caería su compañero de aventuras: la modernidad artística. (Almazán, et al., 2011, pp. 180-181)

Es lógico, entonces, entender que después de semejante barbarie las personas que presenciaron este acontecimiento (como en este caso los artistas) se transformen y se plasme obras con cada visión de las tragedias y su traumática experiencia. Así como también es un efecto que las estrategias políticas cambien, y al cambiar el contexto, el arte se convierta en una plataforma de denuncia. Lo que había sido un "hecho", una postulación y una regla a seguir, después de los 50', ya no lo era. Todo se volvió cuestionable. Se terminaron las metas narrativas. Así fue como se puso fin a la modernidad; el pensamiento dejó de estar condicionado y pasó a ser una condición *La condición posmoderna* (Almazán, et al., 2011).

La posmodernidad se caracteriza por apelar a los medios consagrados, en este sentido, "la performance como forma esencial y disciplinariamente híbrida abrió, dentro del ámbito artístico, posibilidades para la empatía y participación pública inmediata..." (Collados y Ríos, 2013, p. 7). Esto quiere decir que hubo muchos grupos de artistas y, por supuesto, de activistas que tomaron como referencia el medio para debatir en principio el patriarcado, dando lugar más adelante al arte feminista.

Otra de las consecuencias que trajo la Segunda Guerra Mundial fue la crisis económica en Gran Bretaña. A partir de esto se reformaron algunos lugares con proyectos urbanísticos en los cuales incluyeron a artistas que además de pintar, formularon propuestas donde se involucraban a los residentes de los lugares. Un ejemplo de ello es David Harding, quien realizó más de 150 trabajos en las de las *New Towns* (Palacios, 2009). Más adelante, la misma dinámica, fue replicada en Estados Unidos con los artistas públicos que deseaban



transformar las ciudades. Entonces los años sesenta se caracterizaron por la incorporación de numerosos intelectuales, escritores y artistas en la lucha política contra el sistema, con lo que nació así un nuevo espectador con una mirada subjetiva.

En 1964 Andy Warhol realiza una exposición que será el punto de partida para el famoso texto *El fin del Arte* (1984) que escribe Arthur Danto, debido a que incluyó un gran número de cajas de madera pintadas para asemejarse a unos empaques de detergente que se vendían en el supermercado. Los paquetes eran parte del movimiento Arte Pop que emergió del expresionismo abstracto ya que tenían algún resto de goteado. La estética del expresionismo abstracto era esencialmente la estética del pigmento: “era como si, con estos paquetes, el arte se hubiera liberado de la necesidad de celebrar el carácter físico de la pintura” (Danto, et al., 2018, p. 22) y la estética no jugara papel alguno, entonces esta muestra según como lo plantea Danto, respondía lo que es arte en su forma más pura.

Además, argumenta un fin no del arte en su existencia, pero sí de las narrativas que lo han enmarcado desde el año 1550 hasta 1984 tomando como referencia lo postulado por Hegel al hablar de un “arte del pasado” (arte que ya no se mueve con los mismos principios de ser un artefacto sino más bien con contenido filosófico). Esta resignificación la hace a por el agotamiento de estilos artísticos provocada en los sesenta, pensando en que, para definir el arte, ya no es necesaria la apariencia, porque cualquier cosa podría ser arte. Aunque esto es algo que ya dejó claro Duchamp con los *ready-mades*.

Años más tarde el mismo autor plantea en su libro *Después del fin del Arte* (1997): “¿qué pasa con el arte después del fin del arte?” (p. 36), en donde ya no es la apariencia de la obra lo que hace que sea arte, ¿qué hace que una obra sea arte? Un determinado elemento es arte cuando invita al espectador a pensar y que su búsqueda transita en los lares de cuestionar y no de poner límites. De hecho, la poshistoria dice que no hay un estilo en específico sino muchos, tampoco se trata de un libertinaje sin horizonte, sino que más bien hoy por hoy se puede utilizar el medio que sea necesario para expresar ya que ninguno se



encuentra por encima de otro, sino que coexisten. Bajo esta dinámica nace un nuevo espectador, obligado a adoptar una manera nueva de mirar, que no se limite a la contemplación desinteresada.

Bajo esta premisa, a finales de los sesenta, en un entorno todavía dominado por las teorías formalistas de Greenberg, algunos artistas denunciaron a las lacras sociales y políticas de aquel entonces, entre ellas, se cuestionó a las llamadas guerras locales:

[...] la remisión a las luchas sociales norteamericanas de principios del siglo XX, en las que los activistas se hacían acompañar de artistas o usaban medios culturales para hacer más efectivas sus proclamas. Los casos de The Paterson Strike Pageant (1913), con el uso táctico de propaganda gráfica para hacer más efectivas las reclamaciones sindicales obreras, The Harlem Renaissance (1919-1929) o, más tarde, The Black Arts Movement (1968), con un uso similar de la imagen, pero orientado a la lucha de derechos de la comunidad afro-americana, fueron experiencias en las que la inmediatez del agip-prop (propaganda táctica) derivó en procesos educativos más amplios de autoconciencia obrera y racial. (Collados, et al., 2013, p. 6)

Con lo mencionado anteriormente se encuentra un matiz más del arte que va en pro de los derechos humanos. Otro antecedente del arte relacional es el arte público que empezó con el propósito de exhibir arte fuera del museo, lo que hacía que los parques o espacios públicos tuviesen un realce y se revalorice la urbe que había sido olvidada en las esculturas de personajes populares:

En este ambiente se crea en 1967 en Estados Unidos el mencionado *Art in Public Places Program del NEA*, y con él toda una serie de programas de subvenciones al arte por parte del Estado y los gobiernos locales. La creación del NEA se da en el contexto de aparición de los programas y estructuras públicas dedicadas a la cultura que tienen lugar en Europa y en Estados Unidos durante el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Así, en 1945 arranca el Arts Council británico, el Ministerio de Cultura francés lo hace en 1959 y el NEA en 1965. Una vez que el Congreso vota su aprobación, las nuevas instituciones nacen autogestionarias, independientes a nivel operativo del poder político y sujetas sólo a una ratificación periódica por parte del Congreso. (Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, 2001, p. 6)

Consecuentemente, estos programas de inversión estatal y encargos

privados direccionados al arte público se convirtieron en una alternativa para los artistas que antes exponían en galerías, lo cual se generalizó en su mayoría durante los setenta. Al pasar el tiempo, llegaron nuevos miembros de varias ramas al NEA (The National Endowment for the Arts); las obras de arte se empezaron a realizar poniendo más cuidado en las prácticas culturales y por ende en la población. Esto influyó en el arte de acción, que se realizaba en lugares públicos determinados. Es entonces cuando el arte, en los espacios públicos, se lo comenzó a llamar arte *sítespecific*, que no es otra cosa que el arte encargado para un lugar específico, con lo que se toma en cuenta las cualidades físicas y visuales del emplazamiento.

Sin embargo, en esta dinámica, muchos artistas volvieron a realizar proyectos piloto en los museos, acoplando obras a un lugar específico del salón. De este modo, los aspectos didácticos del arte fueron relegados a los departamentos educativos: “en el ámbito del arte público, el interés por el contexto extiende la idea de la obra *site specific*, es decir, de obras realizadas para un emplazamiento concreto, que han de tener en cuenta características espaciales y físicas del lugar” (Palacios, 2009, p. 200); no obstante, cuando se prioriza el espacio, el salón de un museo por sobre el contexto humano y social, el *site specific* pierde la capacidad para hacer del arte público, un arte que realmente se vincule con la comunidad.

Para la crítica Lucy Lippard esta nueva forma de contextualizar el arte estaría relacionada con la necesidad de enfrentarse a toda actitud antihistórica que pudiera tener “[...] la sociedad actual y su desvinculación de las problemáticas sociales, con la urgencia de alzar la voz por la necesaria vinculación del arte con la política y los asuntos sociales” (Blanco, et al., 2001, p. 13), puesto que, para ella, el espacio es cultura y una especie de contenedor humano, por lo que el arte puede ayudar a despertar conciencia en el paisaje social.

En los últimos años de la década de los sesenta y principios de los setenta el arte autónomo se torna contextual, evoluciona hacia el activismo, con la ayuda de muchos artistas que dejaron de hacer obras aisladas. Así, el “individualismo, auto expresión y arte por el arte, comienzan a ser reemplazados por colaboración, relevancia social, proceso y contexto” (Harding, citado por

Palacios, 2009, p. 199). Es así como la pareja de artistas británicos John Latham y Barbara Stevini, en colaboración con grupos activistas, quisieron experimentar la manera que el arte (con creatividad e imaginación) influía en la resolución de conflictos, extendiendo sus propuestas a proyectos gubernamentales y no al museo:

Para Foster, sin embargo, los sesenta y los noventa son testigos de varias tentativas de recuperación de proyectos que ya habían quedado esbozados, aunque inacabados, en los treinta. Proyectos que, curiosamente, atañían a asuntos muy posmodernos: las vicisitudes del sujeto, las visiones del otro, la tecnología... Cuestiones que todos sabemos que han marcado el discurso teórico y artístico, desde los años sesenta, de diferentes maneras. Cuestiones que cambian los discursos del arte contemporáneo entero (y no sólo del actual) y que, en consecuencia, han cambiado también el modo de exponerlo. (Almazán, et al., 2011, p.307)

Como ejemplo se tiene a Dan Flavin, Robert Morris y Carl André, que trabajaron en la interacción entre el público y el lugar arquitectónico en sus obras. No hay que olvidar que las obras de arte interactivo encuentran sus raíces en el arte mínimo, que incluye al que mira. A propósito de esto, Edward Shanken (2013) en su libro *Inventar el futuro: arte electricidad nuevos medios*, narra la historia del arte y la tecnología donde señala la evolución de los recursos y su producción consecuente con el contexto, por esto se debe considerar que:

Los medios electrónicos han hecho posible un extraordinario rango de potencialidades de interacción para que los observadores se vuelvan participantes activos que recorren ambientes cargados en una variedad de trayectorias posibles. (p. 44)

De esta forma, con solo utilizar la luz como medio tecnológico, se le ha permitido al público tener una interacción y formar parte de la obra, porque es necesaria su presencia para que encienda u ocurra algo: “la electricidad ha sido usada por los artistas como un medio en sí y para crear experiencias altamente cargadas, o mediaciones más sutiles, sobre las bases eléctricas de la vida” (Shanken, 2013, p. 55).

Esta dinámica resulta interesante al comprender al espectador como sujeto identificado, por su presencia, por sus facciones, por sus movimientos, etc. En

el arte contemporáneo nace un espectador diferente, que adopta nuevas formas de mirar, ya que cada uno de los proyectos no exige un ojo puro porque las obras ya no son cerradas y es el público quien tiene que pasear, imaginar pensar, leer y volver a leer. Justamente las obras buscan que el espectador sea parte de ellas, como “la obra de Douglas Davis [que] ejemplifica la extensa y notable historia de intentos artísticos por democratizar los medios a través de la participación de los espectadores como “creadores de contenido” (Shanken, 2013, p. 59).

Entiéndase que “las prácticas artísticas que tienen su origen en el clima democrático y creativo de finales de los 60 y comienzos de los 70 ejercieron una influencia muy significativa sobre las posteriores evoluciones” (Blanco, et al., 2001, p. 26). Es así que, la generación de los setenta y ochenta, están marcadas por el feminismo, por las historias autobiográficas que se evidencian en este arte y esto presupone, también que estén más comprometidas social y políticamente.

El muralismo callejero en Estados Unidos en los años setenta fue un fenómeno utilizado para difundir procesos históricos y reclamaciones específicas de comunidades y de los artistas un ejemplo es *Citywide Murals*, dirigido por Judith Baca, un centro para ejecución de murales comunitarios en *ghettos* y barrios latinos y africanos, con problemas específicos que trataba temas como el racismo, la pobreza, desadaptación con participación de personas de los barrios que conocían los problemas de la comunidad y lucharon en conjunto para aunar la estética de las escuelas de arte con la estética propia de estas culturas.

Baca, junto a otros artistas, recuperaron el arte urbano y el diálogo con la comunidad, enfatizando su papel como comunicadores y tomando al arte como un lenguaje para hablar con la gente a manera de puente. No obstante, estos artistas no estaban considerados como artistas de élite. Así también se puede citar ejemplos como *Womanhouse* (1972), casa que fue transformada para reflejar los suelos a través de la instalación artística y *The Dinner Party* (1974-1979) de Judy Chicago, una obra colectiva donde se involucraron muchas mujeres para realizar un homenaje a la mujer.

En este contexto, a mediados de los setenta, nos encontramos con artistas como Jenny Holzer quien, a través del uso de frases proyectadas en la ciudad, ha dado una lucha continua por las minorías, el consumismo, la ética, el feminismo, etc. De la misma manera actuó Barbara Kruger mediante frases críticas e imágenes en blanco y negro publicadas en *matchbooks*, entre otros, donde se veía la necesidad de “moverse en el sector público a través de la utilización del espacio público, incluyendo los medios de masas, se va a convertir en algo inevitable para los artistas que buscan informar e inducir el cambio social” (Blanco et al., 2001, p. 27). Así también artistas políticos como León Golub, Martha Rosler en Nancy Spero, se involucraron con temas referentes a la sociedad y tomaron el feminismo para que sea el escenario para dar pie además de las reivindicaciones a la vinculación social.

El arte público es una forma de relación e implicación de la gente a través de la interacción del espectador con la obra en el espacio; sea la galería o la calle. Suzanne Lacy (1995), en su texto *Mapping the Terrain*, se refiere al arte público, no precisamente por ser hecho en el espacio público (que también ha sido una forma de intención por querer vincular a las personas con el arte, así como Mary Jane Jacob quien lleva un tren con cuadros de obras de arte a las comunidades); sino un arte público que trabaja en colaboración de las personas, surgido también en gran parte para transformar. De esta forma:

[...] el arte público de nuevo género estaba concebido para atraer la atención hacia problemáticas ineludibles como las luchas de territorios urbanos, las injusticias laborales, el sexismo y el racismo, los problemas ambientales, etc. (Collados, et al., 2013, p. 4)

Un claro ejemplo de este tipo de arte es el que produjo Suzanne Lacy, en sus performances colaborativos, estudió los problemas sociales de las comunidades donde ejecutaba sus proyectos. Su arte busca denunciar, de forma estética, el dolor y la violencia, con lo que genera “[...] un arte socialmente útil, que no necesariamente utilitario, relacionado con los lugares y sus usuarios, como un modo de escapar de los dominios y convenciones de galerías y museos” (Collados, 2013, p. 10).

De igual forma los artistas marxistas, al hacer uso de la fotografía y el texto,

se vincularon dialógicamente con el público entrevistando a trabajadores, construyendo narrativas colectivas y exhibiendo estas narrativas dentro de la comunidad de trabajo, con lo que se produjo un intercambio entre étnicos, feministas y marxistas. Según Guasch (2009), “junto al cuerpo el feminismo ha venido a configurar las últimas manifestaciones del arte activista” (p. 382), valiéndose de sus historias autobiográficas y la imaginería, situaron lo personal en un contexto político, lo que en cierta medida impulsó en los ochenta a tratar temas de carácter público en el arte como se detalla a continuación:

En respuesta a los gobiernos conservadores en Estados Unidos, Reino Unido y (luego) Alemania occidental los primeros años 80 conocieron un resurgimiento del arte entregado a la política progresista [...] Diferentes acontecimientos se sumaron para provocar este hecho: intervenciones militares en Centroamérica, absorciones empresariales en Wall Street, la amenaza continua de un holocausto nuclear, los ataques fóbicos de la derecha religiosa, recesiones en derechos civiles y conquistas feministas, recortes en el estado del bienestar [...] la epidemia del sida, la indiferencia de la mayoría de los gobiernos hacia ella. (Foster, 2006, p.605)

En este contexto los artistas empiezan a realizar exposiciones de grafitis y dibujos en lugares alternativos, para hacer visible las comunidades que han sido abandonadas por las autoridades, dirigiendo todas sus energías a las demandas sociales; para ello no sólo se valieron de la pintura sino también de fotografías colgadas en el espacio público para cuestionar a figuras políticas, así como un garaje de moda y por supuesto laboratorios artísticos.

Dentro de los grupos que realizaron estos gestos encontramos a COLAB, Grupo Material, entre otros como: Gran Fury, Little Elvis, Testing the Limits, DIVA TV, Gang, Fierce Pussy que se sumaron a asociación *Coalición para destacar Poder*, conocido como ACT-UP (Foster, 2006, p. 607). Con el objetivo de acabar con la crisis del sida, utilizaron diferentes herramientas como los anuncios, vídeos, *performance*, arte pop, proyección de frases y, por supuesto, apropiación que permitió difundir la lucha contra el sida, discriminación y estereotipos.

El *Grupo Material* centró sus primeras producciones en temas como la alienación, género y consumo. Tim Rollins fue miembro de este colectivo y, al separarse, fundó un taller de arte y conocimiento que siempre mantuvo

contacto con la sociedad. *General Idea* fue su laboratorio artístico y en él reunió sus esfuerzos para hallar una cura cultural al SIDA.

Debido a “la renovada discriminación racial y la violencia contra las minorías, relacionada con la reacción neoconservadora que tiene lugar en los 80 en Estados Unidos” (Blanco et al., 2001, p. 29), en la época de Regan 1981-1989 (época de inhumanidad), los artistas progresistas crearon estrategias para convulsionar las prácticas artísticas. Para esta generación de artistas no resultaban válidas las preocupaciones del arte ligadas a la tradición de la modernidad, sino aquellas relacionadas con la economía, la política y de representación como identidad sexual y vida social.

También se conoce que el gobierno de Regan y su época estuvo marcada por la mercancía absoluta y la industria cultural, situación contestada por varios artistas activistas posmodernos con productos de bajo coste y escasa representatividad social con la finalidad de cuestionar la mercantilización del arte y también los problemas no resueltos por una sociedad conservadora, como fue la aceptación de la homosexualidad, el sida, el aborto, el racismo y el feminismo (Guasch, 2009). Fue en New York, entonces, el lugar donde se debatió sobre la relación entre el objeto de arte y su audiencia y i bien entre 1974-1979 las instituciones gubernamentales que apostaban al arte público pedían la participación de esta audiencia, después de la obra de Richard Serra en 1981, los proyectos agregaron una comisión del público para que las obras pudieran ser medidas por ellos, tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña; así, después de *Tilted Arc*, el artista tuvo que ser retirado por no permitir que los transeúntes caminen en la plaza de forma usual.

No hay que olvidar que las raíces del arte posmoderno activista de los años ochenta provienen del arte político de los sesenta y setenta. En el ensayo *Trojan Horses: Activist Art and Power*, de Lucy R. Lippard, hizo una primera distinción entre el artista político y el artista activista; describiendo al primero como aquel que trata temas que reflejan, por lo común, de manera crítica e irónica, los problemas sociales y caracterizando al artista activista, como aquel que asume un rol testimonial y activo frente a las contradicciones y conflictos generados por



el sistema (Guasch, 2009). Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en Joseph Beuys, un artista que vivió en carne propia la Segunda Guerra Mundial. Al ser un soldado Nazi, buscó reivindicarse a través del arte social, así que en la feria de Kassel plantó un árbol de roble y, con la acción de los 7000 robles que tenía planificado plantar, promovió que personas de distintos lugares se uniesen para dejar una huella en el mundo. Este performance resultó abrumadoramente inspirador y motivador (Cirlot, 2014). Con su famosa frase “cada ser humano es un artista” (Cirlot, 2014, p. 28), Beuys introdujo lo que se conoce como una escultura social; arte que tiene como función transformar; es por esto que él decía:

[...] me gustaría ir más y más fuera del espacio de galería museo para estar entre los problemas de la naturaleza y la naturaleza de los seres humanos en sus lugares de trabajo. Esta será una actividad regenerativa; será una terapia para todos los problemas ante los que estamos de pie... me hubiera gustado ir completamente fuera y hacer un comienzo simbólico para mi empresa de la regeneración de la vida de la humanidad en el cuerpo de la sociedad y preparar un futuro positivo en este contexto. (Araeen, 2009, s./p.)

Este ir a fuera significaba enraizarse con el mundo desde el plano artístico, pero también desde lo social. Se trataba de regenerar el mundo, mientras se liberaba de aquello que lo atormentaba. Buscaba la humanidad en sí mismo para proyectarla y contagiársela a los otros. En 1985 las Guerrilla Girl, por su parte, buscaron también preparar un futuro más equitativo a través de su arte y, para concientizar sobre la inequidad de género, en el mundo del arte, hicieron uso de los medios de comunicación: a través de vallas publicitarias, revistas, y más, denunciaron el sexismo de la sociedad estadounidense, ya que habían detectado desigualdad en el número de exposiciones (en los museos) de artistas mujeres, frente a las exposiciones de los artistas hombres.

A finales de los 80, el arte público se había convertido en un campo reconocido, ya sus artistas no estaban relegados a un marco inferior. De este modo, los aspectos didácticos del arte fueron direccionados a los departamentos educativos. En 1988 se realizó una instalación tipo foro para abordar temas como la educación, la participación ciudadana, la política y el SIDA, cuestionando el arte y la recepción del mismo. En el mismo año en Europa se efectuaba la



primera retrospectiva de arte social en Malmö llamada: *Art at the end of the social*, de cierta manera este arte más adelante cobró sentido en un carácter más político y social por la destrucción de los regímenes de Europa del Este y del Estado Soviético (Guasch, 2009, p. 380). Para la activista estadounidense Nina Felshin:

[...] el arte activista surgió como consecuencia de una síntesis única y emocionante de impulsos democratizadores que unen el mundo del arte con el activismo político. A partir de la destrucción del muro de Berlín se desplegó un arte más político, de denuncia social donde los artistas intentaban comunicar el descontento. (Felshin, citada por Guasch, 2000, p. 381)

Mientras que, en América, la crisis en salud y ecología no se hacían esperar, el arte dio voz a temas como el SIDA, la contaminación y la destrucción medioambiental, que fueron abordados a principios de los noventa, con el objetivo de provocar la concientización. En esta batalla también estuvieron artistas como: Robert Gober, Donald Moffet, Jack Pierson, David Wojnarowicz, Zoe Leonard, entre otros, que realizaron obras en el espacio público. Entre estas luchas se distingue la participación de artistas homosexuales, quienes se valieron del arte para mostrar su vida. Este es el caso del artista cubano Félix González-Torres, quien trabajó en el marco del arte contemporáneo con propuestas conceptuales y entregadas al activismo. Sus obras giran en torno al amor, la pérdida, la muerte y en sus propuestas generó una relación con el público.



Fig. 1 [Fotografía de: Fundación Félix González-Torres]. (EEUU, 1990). Candy works. Ubicación: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/c/candy-works>

En el caso de la propuesta S/T, realizada en 1991, por Félix González-Torres (que se puede observar en la fotografía), da cuenta de lo sucedido con Ross (su pareja) quien padecía VIH, enfermedad que provocó disminución de su peso hasta el día que murió. En consecuencia, Félix González expone una montaña de caramelos con el peso de Ross (ciento treinta kilos), para que cada participante tome uno, haciendo alusión al cáliz o parte de su cuerpo y al mismo tiempo, metaforizando la pérdida de peso, hasta su desaparición. No obstante, este arte recuerda también el consumo y la producción en masa como posibilidad de democracia.

La obra de Félix González-Torres no señala un grupo social en particular, sino que pretende que el espectador se sienta identificado. Además, no explica la historia de una pareja sino la cohabitación, el conocimiento del otro, la unión. A través de mensajes codificados, o el uso de la metáfora, en *Untitled -Blue Mirror* (1990), *Offset print on paper, endless copies*, va más allá hasta la relación del humano con las cosas. La fuerza de Félix González-Torres “reside tanto en la habilidad para encontrar los instrumentos de la forma como en su capacidad en escapar de las identificaciones comunitarias para llegar al corazón mismo de la experiencia humana” (Bourriaud, 2006, p. 60).

A partir de ello se podía encontrar arte en cualquier espacio, con la premisa de lo efímero, de la colaboración, donde también juega la noción del autor. Por ejemplo, en la obra *Ningún Fantasma Simplemente una Cáscara* (1999-2002), Huyghe y Parreno compraron un personaje a una empresa japonesa e invitaron a varios artistas para que la misma figura formase parte de sus obras. Tiravanija, por su parte, también: “... ha encabezado un espacio a gran escala para uso de artistas llamado The Land (la tierra) en Tailandia rural, que está concebido como un colectivo para el compromiso social” (Foster, 2006, p. 666), por supuesto, la búsqueda del arte es despertar una percepción diferente, vincular a la comunidad al arte y activarlos.

Una vez insertado el arte comunitario a espacios institucionales, de ser “legitimado”, de permitir su paso a otros formatos, además del espacio público, como son las residencias artísticas (que aborda esta tesis), es inherente que se

hagan eventos más amplios como lo fue la de Whitney realizada en 1993, donde presentaron temas basados en la experiencia de unos artistas en los pueblos. En este ejercicio se captó su mirada social y los aproximó al trabajo de campo; mientras se daba voz al “otro”. De la misma manera actuó el *New Museum*, al tratar dentro de sus programas temas como género, identidad, entre otros. A pesar de que el arte activista nació en espacios alternativos, estos espacios institucionales actuaron como soporte y posteriormente lo hizo también la teoría del arte. Bourriaud, por ejemplo, publicó *Esthétique Relationnelle*, un libro de ensayos sobre la estética y que se convertiría en una referencia crucial a la hora de hablar del arte de los años noventa: “Bourriaud quería entablar un «tour de force» respecto a los artistas británicos contemporáneos pertenecientes a la generación de los Young British Artists (YBA)” (Guasch, 2009, p. 422).

No obstante, el aporte de Bourriaud no queda ahí, pues como se verá a lo largo de esta investigación (específicamente en el capítulo II), entiende las obras relacionales como una nueva estética, que para ser evaluada necesita una nueva visión. Por lo que asienta un recorrido de las obras realizadas desde los noventa:

Es precisamente la actitud de esta generación hacia la comunicación lo que permite definirla en relación a las precedentes: si la mayoría de los artistas de la década de los años ochenta (como Richard Prince, Jeff Koons o Jenny Holzer) enfatizaban el valor visual de los sistemas de comunicación de masas y los iconos de la cultura popular, sus sucesores «trabajan en modelos reducidos de situaciones comunicacionales», haciéndose eco de un cambio en la sensibilidad colectiva. Ahora ya no es importante la masa sino el grupo, ya no la propaganda sino el vendaje, no lo «high tech» sino la baja tecnología y, en definitiva, lo táctil más allá de lo visual. (Bourriaud, 2006, p. 428)

Es preciso recordar que el teórico de Arte, en ese momento, era comisario del *Palais de Tokyo*, mientras miraba la diversidad de las obras que llegaban a este establecimiento, también visitó en New York la obra de Rirkrit Tiravanija, y todo en su conjunto fue el punto de partida para su escritura, una obra que como se definirá, más que visual es de experiencia, lo que para él significó el comienzo de una nueva forma de arte.

A pesar de que, durante el siglo XX, se han ido escalando en intentos para lograr que el espectador sea parte de la obra y el artista no sea visto como un

ente aislado, cada década ha sido definida con un matiz diferente. Respecto a esto, dice Bourriard (2006), que el arte relacional no emerge de ningún movimiento, en específico ni significa un retorno a algún estilo, en particular. Su existencia cobra importancia por su capacidad de observación del presente, donde también se cuestiona el propósito, como meta, del quehacer artístico y donde, además, “el recurso a la intersubjetividad y la interacción sí supone novedades respecto a cualquier ejemplo previo en la historia del arte: En este caso la interacción está más cerca de la abertura que inaugura todo diálogo” (p. 428).

Con esta entrada es entendible el nacimiento y la evolución que conlleva el arte relacional en sus múltiples formas y será en los noventa donde se consolidará, se lo criticará y artistas se sumarán; para ello, a continuación se desprenden los artistas con mayor reconocimiento internacional en este lenguaje.

### **1.1 Reseña histórica del arte relacional a partir de los años 90**

Así como pienso que es ilusorio apostar a una transformación de la sociedad también creo que las tentativas microscópicas como las experiencias comunitarias, las organizaciones barriales, la implantación de una guardería en una universidad, etc., juega un papel absolutamente fundamental.  
Félix Guattari

Con el nacimiento de una cultura urbana y la extensión del modelo urbano, en todos los fenómenos culturales a partir de la Segunda Guerra Mundial, se ha permitido un crecimiento en los intercambios sociales por el aumento de la movilidad de los individuos y el desarrollo de las redes de telecomunicación y de conexión de sitios.

Debido a la estrechez de los espacios nace el arte relacional en donde, aludiendo a la metáfora de la urbanización, otra forma de presentar la organización de la experiencia artística. Si bien lo urbano permitió la proximidad, el arte es la respuesta a este estado de encuentro que se le impone a los hombres y que está totalmente opuesto a la dispersión (Bourriard, 2006). Se trata de una propuesta que continúa con la tradición de las vanguardias del siglo XX, que han sido heredadas, pero que involucra un

nuevo dogmatismo, sustituyendo la ideología de sus antecesoras “[...] por un modo de proceder, no con separaciones o contrastes, sino a través de formas de negociación y coexistencia” (Guasch, 2000, p. 428).

Así pues, desde los años noventa, los artistas se han concentrado en la esfera de las relaciones humanas. Más allá del carácter intrínseco relacional de la obra de arte, la esfera de las relaciones humanas se ha convertido en una forma artística, donde los seres humanos son los objetos estéticos. En consecuencia, el artista se focaliza en las relaciones que su trabajo va a generar con el público o la invención de modelos sociales; es por ello que la producción artística contemporánea no solamente cambia ideológicamente si no también en su práctica. De esta forma, si bien la generación de los noventa retoma lo iniciado en los sesenta y deja de lado la cuestión de la definición del arte, ahora el problema ya no radica en los límites del arte, sino en poner los límites del arte a prueba de resistencia dentro del campo social- global (Bourriaud, 2006).

Las estrategias participativas de los noventa se hacen presentes en el arte contemporáneo, pero no toman el mismo carácter de los sesenta (activista), ya que parten de la relación máquina-humano, con naturaleza híbrida, rizomática, de las computadoras, al establecer un nuevo discurso y nuevas formas de relacionarse basadas en un software (Martínez, 2016).

Así lo explica también Nicolas Bourriaud (2006), al exponer que en los 90', el arte que en esa época se genera, mantiene ligada la noción de lo social con lo interactivo “mientras las tecnologías interactivas se van desarrollando a una velocidad excepcional, los artistas exponen los arcanos de lo social y de la interacción” (p. 85). La emergencia de las nuevas técnicas indica un deseo colectivo por crear nuevos espacios de sociabilidad como el internet, la multimedia y, por ende, nuevos tipos de transacción frente al objeto cultural con la disminución de una democracia interactiva. (Bourriaud, 2006)

“Los años noventa vieron el surgimiento de inteligencias colectivas y la estructura “en red” en el manejo de las producciones artísticas” (Bourriaud, 2006, p. 102). Entre los ejemplos que apunta el crítico está el de la música tecno que

buscó interlocutores, formándose obras colaborativas que sujetaban a ambos en la realidad “... después de todo, la realidad no es otra cosa que el resultado transitorio de lo que hacemos juntos” (Bourriaud, 2006, p. 102).

Es entonces cuando el arte relacional actúa, porque su política acontece, justamente, cuando las personas que dicen no tener tiempo, se lo otorgan al arte y se convierten de acuerdo a Ranciere citado por Nicolas Bourriat en “[...] habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes y no solamente un grito que denota sufrimiento. Todos igual, compartiendo la misma inteligencia” (Bourriaud, 2006, p. 334). En una época que como bien lo indica Bauman (2000) La modernidad líquida o fluida es una época de descompromiso, donde reina lo elusivo y hay desesperanza y donde, sobre todo, “la duración deja de ser un valor y se convierte en un defecto” (p. 137).

Las prácticas artísticas contemporáneas efímeras nacen con la modernidad política que tiene como filosofía la emancipación de los individuos y de los pueblos por ende el tratamiento del progreso de las técnicas, el retroceso de la ignorancia y el mejoramiento de las condiciones de trabajo. Se puede decir que los indicios del arte contemporáneo nacen a partir del racionalismo moderno, tienen como propuesta modelos perceptivos experimentales y participantes activos con un peso libre de ideología (Bourriaud, 2006, pp. 10-11). En este sentido se vuelve válida la afirmación de Palacios (2009), quien observa que “no es posible por lo tanto separar las prácticas de arte comunitario de una intencionalidad fuertemente educativa en su sentido emancipatorio y de herramienta para el desarrollo humano” (p. 203).

En consecuencia, el arte de relación lleva consigo una ambición política y cultural a largo plazo, puesto que, aunque nació en primer lugar huyendo de la crítica institucional y fue deviniendo, con el tiempo, alcanza un estatus muy diferente al ser asumido como una herramienta de política social y ser tomado como objeto de enseñanza en centros de arte. Así, emergieron proyectos como Artist Placement Group (estudiantes que iban a lugares a transformarlos). Luego, las instituciones dieron cabida a estos proyectos y, en los ochenta, se extendió

por todo el Reino Unido, Alemania, Francia. Ahora, en Escocia, incluso se cuenta con la carrera artística enfocada en procesos de implicar el público al arte.

El arte relacional es el único, se atreve a decir Bourriaud, que no nace de la reinterpretación de ningún otro estilo, sino de la observación del presente, de las relaciones humanas para producir. Los artistas de hoy tienen la ambición de no repetir las formas y menos aún de asignarle al arte las mismas funciones. Ahora el arte es un medio en donde los artistas trabajan desde las realidades, de hecho, los artistas trabajan en las circunstancias que ofrece el presente para transformar el contexto de su vida en un universo duradero. De ahí que, en palabras de Michel Certeau, es un inquilino de la cultura (Bourriaud, 2006, p. 12).

Cada artista cuyo trabajo se relaciona con la estética relacional posee un universo de formas, una problemática y una trayectoria que le pertenecen totalmente: ningún estilo, ninguna temática o iconografía los relaciona directamente. Lo que comparten es mucho más determinante, lo que significa actuar en el seno del mismo horizonte práctico y teórico: la esfera de las relaciones humanas (...) [Es por ello que] Los artistas proponen como obras de arte:

- A. Momentos de lo social,
  - B. Objetos productores de lo social,
- utilizan también, a veces, un marco relacional definido a priori para obtener principios de producción. (Bourriaud, 2006, pp. 37-51)

En este contexto se ejecutan obras de Dan Graham, Broodthaers, Tiravanija, Sophie Calle, Stephan Willats, Daniel Spoerri, George Bretch, David, Harding, Ángela Bulloch, Santiago Sierra, Suzanne Lacy, Julia Scher, Maurizio Cattelan, Georgina Starr, Lincoln Tobier, Philippe Parreño, Alex Lamberto, Christine Hill, Carstens Höller, Mary Jean Jacob, Manglano Ovalle, Loaine Leeson y Peter Dunn, entre otros.

La obra de arte, entonces, puede funcionar como un dispositivo relacional que provoca encuentros colectivos o individuales. Un ejemplo de ello es la obra de Dan Graham y su pieza *Present Continuous Past* (1974). Una habitación con espejos en la que el espectador entra y donde se encuentra con un circuito cerrado de televisión y no tiene más remedio que adoptar el papel de *performer* (Polanco, 2004, p. 24), donde es él quien se vuelve objeto.



Broodthaers, sin embargo, se opone a la cosificación a través de la restitución del objeto artístico por lo funcional, anticipando así el arte de los noventa. El artista en sus obras lleva a los límites la experiencia artística, desbordando los medios con sus objetos cotidianos, llevados a la institución en forma de composiciones, para denunciar el sistema del arte que aliena todo. Un ejemplo es su obra llamada *Un jardin d'Hiver*.



Fig. 2 [Fotografía de: Museum für Gegenwartskunst]. (Ausstellungsansicht, 1974). Basel. Fuente: <https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/104104/1/review%20zwischen%20wolke%20und%20palmzweig.pdf>

En ella se puede observar un jardín de invierno, muy ornamental y sobrio que muestra cómo se debería ver una obra en un museo, centrándose mucho en el *site specific*, con su colección *Decors*, da lugar a criticar el arte contemporáneo de la época. Por su parte, Rirkryt Tiravanija, en los noventa, realizó una exposición donde preparó comida tailandesa y se la ofreció al público, en el museo, para que se sienten a degustar, junto con el artista, y este se relacione con las personas asistentes.





Fig. 3 [Fotografía de: Museum of Modern Art]. (New York, 2011). Untitled.  
Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/73761>

Sophie Calle, para la Bienal de Venecia 2007, realizó la obra *Cuídese Mucho*, que no es nada más que la última frase de una carta enviada por su ex novio. En ella, la artista toma la frase como una orden y “se cuida”. No obstante, la carta no logra ser decodificada por completo por su receptora. Por tanto, tras haber recibido una despedida por medio de un correo electrónico, de una persona tan importante para su vida, Sophie les pide a ciento siete mujeres, escogidas por su profesión, que interpreten la carta, para que, de esta manera, la obra sea construida entre todas ellas.



Fig. 4 [Fotografía de Cartearte]. (México, 2015). Cuídese Mucho.  
Fuente: <https://cartearte.wordpress.com/2015/08/16/cuidese-mucho-de-sophie-calle/>

Stephan Willats, por su parte, expuso un levantamiento cartográfico al diseñar un mapa de la ubicación de las pertenencias de las personas que formaron parte de un proyecto llamado *Brentford Towers*. El artista toma en

cuenta una torre de vivencias y después de conversaciones. Los participantes, no obstante, señalan objetos que sean de gran valor para ellos en sus salas y detallan el porqué. Al terminar contrastaron sus características con elementos de afuera y el resultado se puede observar a continuación:



Fig. 5 [Fotografía de Stephen Willats] (Londres, 1985). Torres de Brentford. Fuente: <http://stephenwillats.com/work/brentford-towers/>

*I Met*, de On Kawara, fue una obra hecha entre los años 1968-1969, en la cual el artista recopiló el nombre y el lugar por fecha y colores de todas las personas que había conocido, de tal manera que el tiempo y el espacio se materializaron en estos volúmenes.

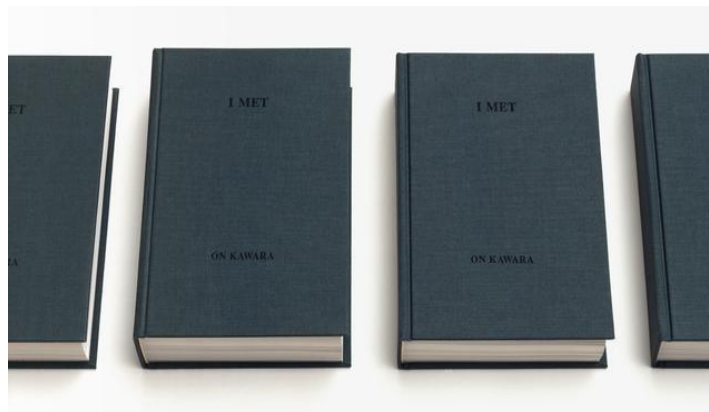


Fig. 6 [Fotografía de: Cortesía del Museo Guggenheim]. (New York, 2015). On Kawara-Silence. Fuente: <https://www.artsy.net/artwork/on-kawara-i-met>

Daniel Spoerri, conocido por realizar cenas en los museos y a su vez exposición de las mismas, para el artista la boca es una puerta de entrada del mundo hacia el ser, en este sentido invita a los participantes a una cena y con el

factor sorpresa coloca de forma vertical la puesta de la mesa para exponer y que las personas visualicen la importancia de la comida.



Fig. 7 [Fotografía de: Across The Bored]. (Zurich, 1968). F es el Viernes. Fuente: <https://acrossthebored.com/2013/01/25/f-is-for-friday-daniel-spoerri/>

George Bretch, por su parte, apostó en 1969 por una tienda lúdica, ubicada en Villefranche-sur-Mer, era un conjunto de objetos, cajas, libros, envíos postales y obras en proceso que funcionan como imágenes "afectivas", con mucho humor. A la vez, este taller o lugar de reunión para creación era una expresión de resistencia al sistema de galerías.



Fig. 8 [Fotografía de: Stephanie Thrt]. (Francia, 2018). la Cédille qui sourit". Fuente: <https://medium.com/stephaniethrt/fluxus-from-life-to-art-dac5ab1cfa03>

David Harding, fue más allá al participar en la construcción de las "nuevas ciudades" en Reino Unido, donde hacía falta una simbología que evoque pertenencia a las personas que se mudaron a Glenrothes a trabajar en la industria y cubra su historia, es entonces cuando el artista se involucra en la

construcción de estas ciudades tomando siempre en consideración sus diálogos con las personas.



Fig. 9 [Fotografía de: Alfredo Palacios]. (Glasgow, 1976). Nuevas Ciudades. Fuente: <http://arteducationbox.blogspot.com/2012/12/mi-encuentro-con-david-harding.html>

Ángela Bulloch es una artista que ha trabajado entre la tecnología y la relación, siendo clave para comprender el despunte de los años noventa. En sus obras existe la necesidad de un espectador para que la misma se encienda o se ejecute (dependiendo del caso) Un ejemplo es *Horizontal Technicolour*.



Fig. 10 [Fotografía de: Carsten Einfeld] (Zúrich, 2003). *Horizontal Technicolour: Stills with Negative Space*. Fuente: <http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/obras/antimatter3/?searchterm=Angela%20Bulloch>

Otro gran exponente es Santiago Sierra, quien denuncia, en 1999, el sistema capitalista. Él trabaja alrededor de las relaciones de poder. Para ello solicita los servicios de personas desempleadas para así él contratarlas y que hagan lo que el artista ordene por un día a cambio de una remuneración.





Fig. 11 [Fotografía de: juancarlosgrao]. (Reino Unido, 2012). Espacio Aglutinador La Habana 12 1999.

Fuente: <https://juancarlosgrao.wordpress.com/2012/04/22/535/>

Suzanne Lacy con su nueva idea de arte público “Mapeando el Terreno” indica que al cambiar el arte también se puede transformar la sociedad y hace entrevistas a personajes del mundo del arte para que contribuyan a un arte en activismo. La artista ejecutó, en Ecuador, y en otros países, un *performance* donde les pidió a las mujeres que escriban cartas anónimas en donde contasen de qué manera han sido víctimas de violencia. Luego de recibir estas cartas la artista realizó un taller con hombres para que se ubiquen en las historias de las mujeres; creando empatía, y así todos reunidos realizaran un *performance* en la Plaza de Toros donde se lean estas cartas, a manera de protesta.



Fig. 12 [Fotografía de Christoph Hirtz] (Ecuador, 2015). De mi puño y letra. Fuente:

<https://www.suzannelacy.com/de-tu-puno-y-letra>

Este performance se denominó *De mi puño y letra* y da cuenta de un trabajo colaborativo, donde la sororidad, el dolor, el arte pueden ser detonantes de cambios positivos.

Julia Scher, por su parte, se caracteriza por abordar el tema de la vigilancia, de cómo se ha insertado en la vida cotidiana, cuán vigilada está la población y desde qué directrices, proponiendo ser vigilado y también vigilar, con lo que se consigue una especie de parodia de estos sistemas.



Fig. 13 [Fotografía de: Cortés] (Massachusetts, 2010). Security

Fuente:

[https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=tr07JDO0bMgC&oi=fnd&pg=PA7&dq=la+ciudad+cautiva+&ots=Yrnv3x\\_LM-&sig=cCmxTu8KYAkKpZBeoMq1evTh7fc#v=onepage&q=julia&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=tr07JDO0bMgC&oi=fnd&pg=PA7&dq=la+ciudad+cautiva+&ots=Yrnv3x_LM-&sig=cCmxTu8KYAkKpZBeoMq1evTh7fc#v=onepage&q=julia&f=false)

Maurizio Cattelan es un artista bastante polémico puesto que, a través de su producción, trata temas como la originalidad. Para ello utiliza la provocación y el humor. En una de sus obras, el artista coloca una cancha de fútbol de mesa para once jugadores, la misma que puede utilizar el público para jugar.



Fig.14 [Fotografía de: Rousseau]. (Bolonia, 2019). *Stadium*. Fuente:

[https://elpais.com/elpais/2019/12/09/album/1575922454\\_667403.html#foto\\_gal\\_1](https://elpais.com/elpais/2019/12/09/album/1575922454_667403.html#foto_gal_1)

Georgina Starr, celebra una fiesta imaginaria, donde toma a sus muñecas como invitadas y recrea personajes de tal manera que disfruta de una fiesta

donde realmente está sola. Con este acto la artista intenta comunicar cómo es que las celebraciones se convierten en un lugar de presión social más que de distensión, un lugar donde hay que parecer, un lugar de representación social.



Fig. 15 [Fotografía de: Artimage]. (Zúrich, 1995). *The Party*. Fuente: <https://www.artimage.org.uk/11775/georgina-starr/the-party--1995>.

Lincoln Tobier coloca en la galería una radio e invita al público a participar. Es una exposición en el aire, que presenta doce obras de arte en distintos lugares de Los Ángeles, transmitidas a través de transmisiones de radio de baja potencia durante dos semanas y eventos en vivo que se llevan a cabo durante dos fines de semana consecutivos. *Radio Break* conecta a los participantes con los sonidos ambientales de la ciudad, invitándolos a sintonizar su historia, ruido, narrativas y música.



Fig. 16 [Fotografía de: David Schafer]. (Los Ángeles, 2012). *Radio Break*. Fuente: <https://davidschafer.org/radio-break/>

Philippe Parreño dictó la descripción de una fiesta que aún no se llevaba a cabo, tiempo más tarde fue realizada siguiendo el guion de su descripción, una

de las cosas peculiares que sucedieron fue la impresión en vidrio de las huellas que habían dejado, durante la fiesta, los asistentes. Estos utilizaron los zapatos tallados con nombres que entregó el artista. Parreño siempre incluye en sus obras el tiempo, los ciclos, la fuerza de la naturaleza y, en este caso, las relaciones.



Fig. 17 [Fotografía de: wfw]. (Dijon, 2018). Baile de nieve.

Fuente: <https://www.we-find-wildness.com/2018/08/latepost-1995-philippe-parreno/>

Alex Lamberto cumple récord al casarse y divorciarse con cuatro mujeres en tan sólo seis meses, el artista no sólo desafía por medio de este gesto a la institución que es el matrimonio, sino que a la vez, extrae nuevas formas de las ya existentes en estas relaciones.



Fig. 18 [Fotografía de: Alex Lamberto]. (Estados Unidos, 1992). *Wedding piece*

Fuente:

<https://mobiroderic.uv.es/bitstream/handle/10550/60457/TESIS%20CY%20TWOMBLY.%20Irene%20Gras%20Cruz%20%28baja%20resoluci%C3%B3n%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>



Christine Hill, siempre interesada en destacar los trabajos subalternos, sobre todo los que realiza la mujer, ya que han sido vistos por la sociedad como quehaceres sin importancia, presenta un *performance* donde ella limpia el museo. De esta forma, lleva a la reflexión que el limpiar un lugar constituye la raíz para todo lo demás; en un lugar limpio crecen las relaciones y la producción.



Fig. 19 [Fotografía de: Welch, Richmond, Decker y Kim]. (California, 2015) Arte de Mantenimiento. Fuente: [https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1198&context=art\\_design\\_theses&httpsredir=1&referer=](https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1198&context=art_design_theses&httpsredir=1&referer=)

Carstens Höller, por sus estudios de etimología, ha recurrido mucho a la experimentación artística donde ha desarrollado obras participativas como las *Flying machine*. Así, desde toboganes, carruseles hasta obras que alteran la percepción como, por ejemplo, colocar en sus exposiciones *Feniletilamina* (droga para sentir amor), busca que el público llegue al límite de las sensaciones.

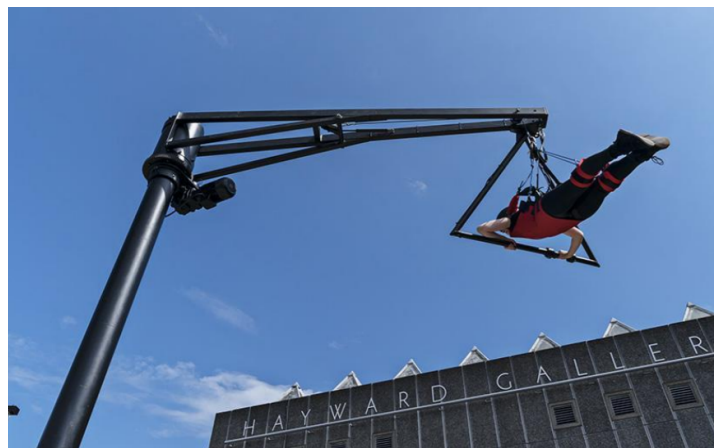


Fig. 20 [Fotografía de: población]. (Londres, 2016). Flying machine. Fuente: <http://hera.ugr.es/tesisugr/26082615.pdf>.

Mary Jean Jacob, fue la curadora de una obra activista que se realiza en lugares específicos de Chicago con el objetivo de que la población participe en obras efímeras, creativas y hechas para ese lugar en específico, entre ellas participaron artistas como Suzanne Lacy, Daniel Martínez, Mark Dion, etc., realizando televisión comunitaria, un jardín hidropónico, esculturas entre otras, a través de acercarse primero a la comunidad para en lo posterior ejecutar los proyectos y finalmente exhibirlos.



Fig. 21 [Fotografía de Suzanne Lacy]. (Estados Unidos, 1993). Culture in action. Fuente: <https://www.suzannelacy.com/full-circle/>

Manglano Ovalle, presenta retratos diferentes a los convencionales al dibujar el ADN de las personas, de esta manera deja abierta su obra al público, puesto que no es de su agrado imponer. Por lo que logra que se vea extrañeza en algo realmente cotidiano.

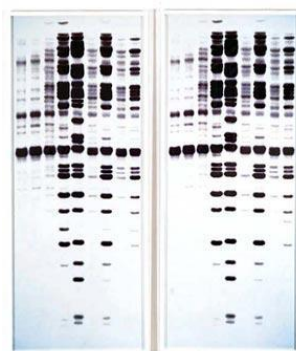


Fig. 22 [Fotografía de: Marga Paz]. (Madrid, 2013). Espectador. Fuente: <http://masdearte.com/inigo-manglano-ovalle-tiempo-clima-e-identidad/>

Loaine Leeson y Peter Dunn, realizan carteles de fotomontajes (*posters*) con la pretensión de denunciar temas sociales como los cierres de hospitales, inmobiliarias u otras injusticias acontecidas en Londres. Con ello se logró formar un grupo sindical que protestó en contra del nuevo gobierno conservador bajo Margaret Thatcher.

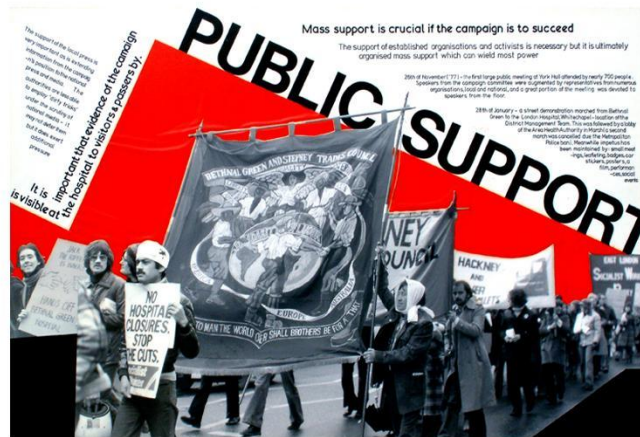


Fig. 23 [Fotografía de: Desorgues]. (Gran Bretaña, 1979) Proyecto de póster comunitario de Docklands.  
Fuente: <https://www.switchonpaper.com/en/art-as-activism-interview-with-peter-dunn-and-loraine-leeson-by-juliette-desorgues/>

En esta misma década se realizó la exposición *How We Gonne Behave* en la que se habían colocado cámaras para que las personas pudiesen hacer su propio catálogo de la exposición.

Con todas las obras antes mencionadas se ha consolidado el arte de los noventa, por lo que, al ser estudiadas por Bourriaud, se propone una estética relacional que será analizada en lo posterior. Por ahora es posible ya contemplarlas como un modelo alternativo, con lo que tratan de liberarse de la comunicación de masas: “[...] Los artistas contemporáneos que apoyan el activismo no están apresurados por abandonar el arte, tratan, en cambio, de hacer que el arte mismo sea útil. Esta es una posición históricamente nueva” (Groys, 2016, p. 57). En este contexto surge el arte relacional como un arte que desarrolla un proyecto que es útil por cuanto es político y, por cuanto, busca relacionar a quienes hacen y a quienes miran las obras:

El problema es que, en el saturado mundo moderno, este sistema se ha programado para detener los estímulos, el exceso de shocks, con lo que invierte su función: "en lugar de experimentar, su meta es entumecer el organismo, matar los sentidos, reprimir la memoria". Se ha convertido en anestésico. Y la consecuencia es muy simple: "La inversión dialéctica por la cual la estética cambia de un modo de ser cognitivo en contacto con la realidad a un modo de bloquear la realidad, destruye el poder del organismo humano de responder políticamente. (Almazán, et al., 2011, p. 332)

Se puede decir que, en la actualidad, el contexto en el que se vive otorga espacios limitados para las posibilidades de intercambio humano, por ejemplo, los baños públicos fueron inventados para mantener las calles limpias y, de la misma manera, se reducen las acciones del ser humano gracias a los servicios de las máquinas, como el solo hecho de contar con un despertador.

## 1.2 El arte relacional en Latinoamérica y Ecuador

La historia del Arte Latinoamericano del siglo XX, estuvo marcada por las dictaduras militares que transcurrieron en diferentes años, en cada uno de los países. Esto sumado a las distintas formas de ocupar el poder y además a la diversidad étnica y cultural, es el resultado no sólo de la colonización sino de la cantidad de países. En este sentido, al hablar de un subcontinente, resulta errado pretender un discurso o una producción homogénea, (esto no quiere decir que no tengan rasgos en común). No obstante, en estas líneas se realizará una mirada rápida que sitúe el contexto del que se rodeó Ecuador a la llegada de los noventa:

Tal y como señala la profesora Barndt en *Tocando mentes y corazones* (2007), el arte comunitario en Latinoamérica se vincula con la construcción de un movimiento social y político devenido de las dictaduras militares, las diferencias socioeconómicas y de la intervención norteamericana. (Vaca, 2017, p. 19)

Una de las características más salientes de la vida y cultura de los países del Cono Sur, en los siglos XIX y XX, fue la influencia de extranjeros europeos en la construcción de ciudades como Buenos Aires y Montevideo. En esta misma época se consolidó el trabajo dentro de las artes como la compra-venta, los estudios, las becas y salones.

Es así que se comenzaron a realizar exposiciones internacionales, lo que incentivó a los Estados a preocuparse por el arte y la cultura. Existió también un gran influjo para los artistas latinos que posteriormente viajaron a estudiar bellas artes y más tarde traerían sus conocimientos para conformar las vanguardias latinoamericanas; que no eran otra cosa que el estilo europeo en paisajes costumbristas y la revalorización del arte precolombino. En este conjunto también se sitúa al arte político, nacionalista e indigenista mexicano que tuvo apoyo del Estado, como se puede evidenciar en el caso del famoso artista muralista Diego Rivera. A propósito de ello, en los treinta, tiene gran repercusión esta corriente en Argentina.

A mediados de los años 50 abren sus puertas algunos museos de arte en las capitales de los países. Uno de estos fue El Museo de Arte Moderno, de Buenos Aires, que se inauguró con una exposición del artista norteamericano Jackson Pollock y de Willem de Kooning, a manera de legitimarse de forma internacional. Así, a finales de los cincuenta y posteriormente, el artista venezolano, Javier Soto, realizó obras a manera de muros penetrables, donde el público podía insertarse, pasar por estos paneles y sacar la estructura del museo. Poder exponer en aquel entonces, significó para Soto un verdadero lujo puesto que, en un contexto mundial de Guerra Fría, el mundo se dividía en dos y los artistas latinoamericanos reconocidos eran los que podían exponer en otros países.

La investigadora de arte Andrea Giunta, en su escrito *América Latina en Disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano* (1996), habla acerca de los diferentes discursos que han marcado la historia del arte de América del Sur de los años sesenta a los noventa, donde se destaca a grandes autores como: Sicre, Bayón y Traba, al ponerlos en discusión, para contrastar y corroborar ciertos aspectos. Para esta revisión resulta importante resaltar sus voces:

Para Damián Bayón: “el contexto de las violentas dictaduras militares que afectó a gran parte de las naciones latinoamericanas colocó entre paréntesis al menos diez años de esa historia de “intercambio” con los centros culturales” (Giunta, 1996, p. 13). Según Marta Traba, tanto los años sesenta como los noventa, en el arte han traído características específicas, resultado del

panorama latinoamericano que estaba ocurriendo. Los sesenta marcados por la Revolución Cubana, que de cierta manera dio aires de liberación a los otros países y los noventa por el Quinto Centenario del Descubrimiento a América, que fue la temática principal de las instituciones expositivas. Gómez Sicre, por su parte, añade que el arte de Argentina y Brasil presentó mayores avances.

Brasil ha sido reconocido mundialmente por su manera auténtica de encontrar su línea de producción en contraste con otros países de Latinoamérica (sin desmerecer los otros), por lo que “el modernismo brasileño construyó el paradigma de la “antropofagia” para legitimar su apropiación crítica, selectiva y metabolizante de tendencias artísticas europeas” (Mosquera, 2009, p. 4). Se puede reconocer a varios artistas que estuvieron dentro de este movimiento, pero se va a mencionar a dos que tendieron explícitamente a una relación más directa con el espectador como fueron: Lygia Clark y Helio Oiticica.

Lygia Clark, partió del movimiento neoconcretismo donde, mediante figuras geométricas, se mostraba la gestualidad y desplazamientos de las formas, para después realizar obras sensoriales basadas en la relación terapéutica del público con el arte. Más allá de una acción física interactiva, el público puede ser parte de la obra en la medida en que la obra dispone un ritual y logra encontrarse con su ser, bajo el concepto “anamnesis”.

Hélio Oiticica, por su parte, abandona la pintura para desarrollar un nuevo orden plástico que invade el espacio, en una práctica artística que relaciona percepción, conocimiento, sensación y experiencia y que supone una reflexión personal sobre el papel del arte en la sociedad (Museo de Reina Sofía). Oiticica surgió como artista durante un período de optimismo en Brasil, antes de que el sueño utópico de una sociedad moderna fuera frustrado por el opresivo régimen militar en la década de 1960, Oiticica al igual que Clark, realiza obras relacionales ya que busca la interpretación del espectador, evidenciable en sus obras de cine expandido.

Flavio Rezende de Carvalho fue un artista de Brasil, que interrumpió la cotidianidad y conservadurismo del momento con sus performances que sirvió así mismo como precursor del arte cuestionador que vendría más adelante



en este país. También fue muy importante Franz Krajcberg, un *artista* latinoamericano que se formó en Alemania y, a lo largo de su carrera, estuvo denunciando temas medioambientales. En 1964 realizó una serie muy conocida de esculturas con tallos de árboles amazónicos, para documentar la deforestación. Esto supuso una importante señal para el arte activista que se constatará posteriormente. Como lo dijo Traba, la Revolución Cubana además de haber sido un referente a nivel político para los países latinoamericanos después de sucedida, marcó el contexto artístico de manera generalizada, por un lado, el dibujo volvió a tomar importancia.

Entre muchos ejemplos de artistas latinos se destaca también en Ecuador los dibujos y collages de Guillermo Muriel y Hugo Cifuentes, como arte de vanguardia. En 1960 resurgió con fuerza el grabado. La primera Bienal de Grabado se celebró en Chile en 1963 y en los 70' se sumaron más certámenes de Venezuela y Argentina con mucha solidez y de forma más ampliada.

Los artistas de arte moderno pretendían realizar arte que no siguiera reglas. Una muestra es el arte cinético, desplegado en los sesenta con el objetivo de distanciar al público de las formas ilusorias de la pintura y comprometer con la actualidad a través de la participación (Alonso, 2006, p.1). Esta forma de arte, posteriormente, dio lugar a lo que se conoce como arte electrónico. De esta forma, en Latinoamérica fueron Marta Minujin y David Lamelas, Juan Downey, Regina Silveira y Anna Bella Geiger, quienes desde los 60 realizaron las primeras producciones artísticas de imágenes electrónicas, en su región.

En la Argentina de 1966, el presidente Juan Carlos Onganía decidió cerrar las azucareras de la provincia de Tucumán, por lo que los trabajadores se levantaron y protestaron frente a esta decisión; la dictadura, no obstante, reprimió este levantamiento. En este contexto, en 1968 se unió un grupo de artistas multidisciplinarios quienes, haciendo uso de la comunicación masiva para grabar, fotografiar, escribir, y realizar actividades con propósitos políticos, cuestionaron esta determinación por parte del gobierno.

El arte de vanguardia en Latinoamérica, no obstante, no se limitó a denunciar, también propuso dinámicas y desafíos para sus espectadores.

Leopoldo Maler, verbigracia, un artista de origen argentino que vivió en República Dominicana y estudió en Europa, presentó objetos en el espacio público, desafiando al espectador y pretendiendo que se responsabilice también del acto creativo. En la misma línea desarrolló la relación del público con su obra, la diseñadora de moda Delia Cancela, quien, mediante sus retratos, recortes de tela, pinturas, montajes, etc., buscó que el espectador se lleve puestas las sensaciones. Por su parte, en la Bogotá de 1967, se realizaron muestras de Arte no-objetual, por parte del artista Álvaro Barrios, en donde se promovía el arte conceptual. En 1968, artistas brasileños y argentinos fueron más allá al organizar el arte en la calle donde se mostró la tendencia social de las vanguardias en su intento por integrar al público mediante eventos efímeros.

Cildo Meireles en los 70, presentó su obra *Inserción en circuitos ideológicos: proyecto Coca Cola*. Este consistió en serigrafiar envases de la famosa bebida gaseosa Coca-Cola con slogans que hacían alusión a la expansión ideológica norteamericana que apoyó la dictadura militar en Brasil. Retiró envases de Coca-Cola vacíos, para añadir texto *-Yankees Go Home-* y ponerlos nuevamente en circulación. Esta obra se considera en relación entre el sujeto y el objeto en la medida en que se activa al momento de decidir si tomar a la frase política o dejarla, es como si se activara por el espectador.

En 1971, en el Museo de Arte Moderno, de Rio de Janeiro, se presentaron las jornadas de Actividad-Creatividad encabezadas por Antonio Manuel, Lygia Pape y Ana Geiger. En el México de 1978, en el Museo de Arte Moderno, se llevó a cabo la exposición Nuevas Tendencias, donde el público pudo expresarse mediante grafitis, posicionándose como guion a seguir. En el arte de esta época, también se puede observar una vinculación de la abstracción con la ecología. Asimismo, la animación sociocultural y el teatro político fue una herramienta comunitaria, como se vio en Chaves con el Teatro Campesino, y de Augusto Boal, quienes a través de educar, resolvían conflictos comunitarios de estados Iberoamericanos. Para 1981 se realizó en Medellín el primer coloquio de Arte no-objetual, donde se hizo de forma más extendida la nueva manera de entender el arte. En 1986, en cambio, se ejecutó la II Bienal de la Habana, plataforma en donde se hizo global el arte



contemporáneo de cinco países. Por su parte, en el Ecuador en 1987, nace la Bienal de Cuenca con el nombre de *Bienal Internacional de Pintura* con el afán de hacer visible el arte ecuatoriano a una escala internacional. No obstante:

El inmovilismo en el panorama sociopolítico, la regresión y el endeudamiento en el campo económico, el deterioro de los derechos humanos y la pérdida de las ilusiones desarrollistas después de las crisis de México, Brasil y Venezuela en los años 80, han mantenido a los artistas dentro del círculo limitado de los coleccionistas. (Traba, 1994, p. 164)

Es por ello que, en los ochenta y parte de los noventa, se requirió que el arte latinoamericano muestre exotismo por lo que los artistas tendieron a otrizarse. Esto también fue un efecto de la línea nacionalista, que pretendía recuperar las raíces. Parafraseando a Traba (1994), los artistas latinoamericanos, conjuntamente con su producción, no existen para el arte imperialista, porque no alcanzan a ver que cada artista y cada obra tienen sus particularidades y responden a una cultura específica. Para ellos, este arte es una muestra del *Otro*, que unifican como si todas pertenecieran y vinieran de una misma raíz. Hay artistas latinoamericanos absorbidos por el sistema del arte, mientras que otros se mantienen en la resistencia. A criterio de la autora de esta investigación, un ejemplo que se puede subrayar es el caso de Argentina, donde, después de la dictadura y a partir de la crisis de los noventa, se han creado centros culturales y grupos artísticos con la pretensión de construir un poder popular con apoyo de movimientos juveniles, quienes usan el teatro para expresar su lucha social.

Como ya puede atisbarse, el arte latinoamericano ha mantenido un fuerte lazo con lo social y, conforme avanzaba la década de los noventa, los medios electrónicos y digitales hicieron eco de un arte que se expandía y que quería ser abrazado por sus espectadores. Así:

la computadora se convierte en un instrumento expresivo y lúdico, que permite intervenir sobre formatos ya existentes, como la fotografía y video. (...) La interactividad que se genera en el diálogo de los usuarios con las computadoras aparece igualmente en las obras artísticas numéricas. De esta forma los espectadores dejan de ser meros contempladores y se transforman en participantes de la construcción, transformación y manipulación de un nuevo tipo de obra artística, inmaterial y efímera (...) Finalmente, las instalaciones interactivas

proponen que los espectadores dialoguen con imágenes, sonidos, palabras, figuras, datos y todo tipo de material estético mediante sus propios movimientos en un espacio diseñado. De esta forma, el público se vuelve artífice de su medio ambiente, recibe una respuesta de su entorno que corresponde con sus desplazamientos, su comportamiento, su accionar dentro de la instalación. (Alonso, 2006, pp.1-4)

Lo que resalta este autor es sustancial dentro de la historia del arte relacional, pues ya se ha descrito cómo la tecnología permite que el espectador, a través de sus movimientos u otras acciones, interactúe con la obra y, a su vez, genere una herramienta más de expresión para los artistas. De esta forma, los artistas lo encuentran como un medio de exploración, porque este medio es el promotor de las imágenes electrónicas que son las más espectaculares y seductoras y, en consecuencia, para las bienales se muestra atractivo, por lo que los organizadores de estos eventos culturales presentan su apoyo. Este es el caso de *Cartografías*, una muestra que representa una selección de la producción artística contemporánea latinoamericana de Ivo Mezquita en 1993, la misma que sale de todo tipo de categorización por la que ha estado marcada la historia del arte latinoamericana.

Gustavo Romano de Argentina, por su parte, construye la obra *Mi deseo es tu deseo* (1996) que crea retratos fotográficos de dos personas inexistentes con mensajes de navegantes de internet. Santiago Ortiz es otro artista que trabaja con base de datos, donde se crea sentidos mediante juego de palabras y los visitantes de su página pueden realizar estas conexiones. En estas obras el espectador, con su intervención, hace que se concluya una propuesta narrativa, una experiencia sensorial y más.

Al final del camino lo que empezaron buscando las prácticas de arte contemporáneo latinoamericano fue olvidar el objeto, para dar inicio a acciones, manifestaciones y otras provocaciones, de las que se ha filtrado en este escrito la premisa relacional. De esta manera se comienza a dar el salto al arte relacional, debido a que el objeto ya no es importante, sino el fin del gesto artístico, sea este una instalación, arte urbano, *performance*, etc.

En los últimos años se ha producido, en el campo de las artes, la formación de una cultura diferente de la moderna y sus derivaciones posmodernas (Laddaga, 2006), ya que ha cambiado la cuestión estética no solamente al romper los cánones de las vanguardias, sino al promover la participación por medio de formas experimentales de socialización como se ha visto a la largo de este texto:

La conformación de estos nuevos paradigmas-culturales y estéticos- da origen a un conjunto de prácticas artísticas que se asientan en el reconocimiento de la función social del arte, el compromiso con la ciudadanía, un cambio del espectador en el proceso creativo o la intervención del espacio público. (Pérez, 2012, p. 192)

Entre 1990-1991 se puede decir que se ha concentrado la mayor cantidad de muestras sobre arte latinoamericano. Por este motivo, en Estados Unidos, con la exposición *Ante América*, se reúne a muchos artistas, formando nexos de sus creencias y etnias, resumidas en una sola muestra. Recorrer *Ante América* significa tomar conciencia de que se puede seguir pretendiendo falsas generalizaciones en el análisis del arte de la región.

Para 1992, se da la primera edición de la importante Bienal del Caribe y Centro América de República Dominicana. Tras esta gestión surge la Bienal de Lima en 1997, por lo que se puede decir entonces que los noventa son una década trascendental en la historia del arte latinoamericano, ya que en esta época se apuesta por el formato bienal y se posiciona el arte contemporáneo.

En el mismo año se crea la Bienal del Mercosur, un icono de la curaduría pedagógica, significativo en esta investigación por su estética relacional. La bienal de Mercosur busca reescribir la historia de América Latina y empieza con obras donadas para el espacio público. Lo que propone Luis Camnitzer, en 2006, en la primera bienal de Mercosur, teniendo un curador pedagógico, es que la pedagogía dentro del arte debería de ser inherente porque el arte al momento de utilizarse como herramienta educativa está siendo activamente cultural.

Si bien la pedagogía debería de ser algo continuo y no algo distante, como una bienal que es cada dos años, Luis Camnitzer propone que sea solamente la

biennial una parte de la historia de toda la mediación pedagógica que iba a sostenerse en Brasil. El programa de artistas en disponibilidad, realizado en la biennial de Mercosur en el año 2007, sigue el guion pedagógico que trata de proponer encuentros entre artistas de toda la región. Así, cada artista -de los 14 latinoamericanos que han sido escogidos- fueron a cada una de las ciudades a las que corresponde su proyecto, convocados para que puedan convivir de tal manera que puedan conocer a fondo el lugar donde van a hacer su proyecto. En consecuencia, el arte genera mayores encuentros, ya no solo con el llamado de la obra de arte que quiere ser vista, sino con la relación que se crea entre los distintos artistas de las variadas obras que se exhibirán y del encuentro con su público, con lo que se pretende educar a las personas y darles herramientas para que puedan comprender el arte, a través del intercambio de saberes, filosofía del arte y cualquier cosa y objetos que llevan a hacer memoria; eso termina siendo arte.

En las últimas décadas del siglo XX, en América Latina, empieza a haber una multiplicidad de medios artísticos a raíz de las exposiciones grandes como son la *Documenta Casa En La Penal de Venecia* y la *Bienal de Sao Paulo*. De la misma manera en los Museos, como por ejemplo en Bogotá, el artista Ronny Vayda, realiza una escultura llamada Saturno que rodeó todo El Planetario, lo que permitía al público tener una vinculación con el objeto y el espacio, fue impresionante, por lo que se hizo acreedor al premio Luis Caballero en 1997.

El Museo de Antioquia en Colombia también se propuso a contribuir al enriquecimiento cualitativo de la sociedad; así, quiso pasar de ser más que un icono cultural, a ser un agente de transformación social que incida en las vidas de las personas. Con ese sentir comenzó, en 1997, una revitalización de sí mismo ya que se había deteriorado en años anteriores debido a la delincuencia que trajo como resultado un olvido e inasistencia de la población.

En su búsqueda por reinventarse se tomó el Palacio Municipal de Medellín para que sea la nueva sede y se lo adecuó. Frente al mismo se construyó La Plaza Botero, como puente que ayuda a sostener el fin por el que fue creado (que Medellín tenga un lugar cultural para que los turistas visiten). Sin embargo, su labor no queda ahí ya que su compromiso social lo llevó a trascender a su

barrio, para lo cual empezó incluyendo en su repertorio no solo colecciones para ser visitadas sino también cine, teatro, entre otros. En el 2005, se creó la casa del Museo de Antioquía, un lugar alternativo del mismo, en donde el público, incluso, puede acercarse a las obras, tocarlas y participar de diferentes saberes.

Muestra de la inserción de la sociedad es la oportunidad laboral que se le dio a una exprostituta en este espacio, quien participó como mediadora, así como también las exposiciones que se han realizado a barrios y los conversatorios y cursos pedagógicos que constantemente se están preparando, entre otros.

En este contexto, debe entenderse que no sólo la visión del arte ha cambiado, sino también los espacios donde se permite ser, así como también los artistas. Doris Salcedo, por ejemplo, es una artista colombiana que trabaja su obra con el contexto colombiano, con el dolor que ha sufrido Colombia como consecuencia del narcotráfico, la guerrilla, la migración, la violencia de género y los demás problemas sociales. Para ello, utiliza la participación activa del espectador y su aporte conceptual y experiencial; de esa manera construye y ejecuta sus producciones.

Rafael Lozano- Hemmer, por su parte, realiza obras lúdicas como *Body Movies* (2001), en la cual el público genera sombras grandes y aparecen retratos. *Alzado vectorial* (2000) es una obra en la que las personas, desde sus hogares, pueden jugar con las luces de la ciudad; algo parecido a *Teleporting an Unknown State* (1994-96), obra de Eduardo Kac, en la que el usuario, desde su casa, puede dar luz al sembrío realizado previamente por el artista en la galería. Este tipo de producción artística se convierte en un vínculo entre el artista y el espectador, un medio para comunicar emociones, provocar sentidos y establecer diálogos.

Para Laddaga (2010), actualmente existe un período de transición; es una fase de cambio de cultura en las artes, donde los artistas, escritores y músicos diseñan proyectos complejos de larga duración, que implican la colaboración. Estos proyectos se dan en respuesta al agotamiento moderno, ya que se abandonan los gestos, las formas y todo lo heredado. Los proyectos de los

cuales habla Laddaga (2010) buscaban la invención de una cultura de las artes para una época de fin de la sociedad disciplinaria. En el centro de *Park Fiction*, del *Translation Map* de la Comuna, existen objetos fronterizos que facilitan la comunicación de las partes y también adornan el lugar (Laddaga, 2010, p. 279).

Reinaldo Laddaga (2006) indica, además, que, en los últimos años, la utilidad del arte se ha vuelto práctica porque en lo práctico el arte puede ser verdadero, crítico, sin ser regulado por imperativos económicos, legales, ni políticos. A propósito de este pensamiento, Liisa Roberts realizó en el año 2000 un proyecto de restauración de la biblioteca de Vyborg. No fue una restauración del edificio como cualquier otra, sino que se trató de una restauración del lugar en sí. Después de haber quedado despojado, la artista creó talleres donde la gente misma iba marcando la expansión a través de *posters*, conferencias, etc., por lo que el lugar concibió su valor.

En el 2010 el artista español Pau Faus realizó el proyecto Casa Inacabada en Chile para, mediante el diálogo con los habitantes de la comunidad Cerro Cordillera de la ciudad Valparaíso, reconstruir la memoria del patrimonio. En Brasil el colectivo *Frente tres de febrero*, trabaja con intervenciones artísticas para enfrentar el problema de racismo, visualizando las luchas sociales y espacios cotidianos. Alejandro Meitin, en cambio, dirige la organización en Argentina, donde trabaja desde la plástica para regenerar las zonas costeras a través de formas de acción colectivas como la denuncia del derramamiento de petróleo.

La *Bienal de Venecia de Bogotá*, en el 2012, cumplió quince años por lo que envió la convocatoria a artistas del lugar a presentar obras que generen una fiesta para esa celebración, de tal modo que las personas del barrio sean parte de la Bienal. Con la misma determinación, Suzanne Lacy viajó al Barrio Trinidad y realiza el proyecto colaborativo *La Piel de la Memoria*, donde los ciudadanos del barrio colocaron sus objetos de recuerdo en un autobús, de forma que se integraron y conocieron a sus vecinos, a una comunidad que permitía llegar a una catarsis de su dolor.

Francis Alÿs lleva en 2005 a 500 estudiantes de arquitectura a participar en la obra titulada *La Fe Mueve Montañas*, en donde con palas, literalmente, movieron una montaña de las afueras de Perú, esta obra colectiva cuestionó un mensaje bíblico muy popular.

Otro ejemplo es el artista peruano Ishmel Randall utiliza, como herramienta, la antropología para realizar obras artísticas. Quizá una de las más sobresalientes ha sido una instalación denominada *Voces Monumentales* (2018), donde el artista destaca el patrimonio de Cuenca que no ha sido tomado en cuenta y coloca audios de las personas que trabajan alrededor del Parque Calderón y hacen parte del mismo. De esta forma los visibiliza y hace que las personas sean escuchadas, además, hace una entrega simbólica de la obra a estos personajes de la ciudad para que sientan su gran importancia.

Finalmente, *Proyectos Ultravioleta* es una plataforma alternativa al sistema de galerías que se establece en Guatemala y es importante mencionar en este recorrido se da como resultado de un proyecto llamado *La Panadería de México* (galería que se formó en los noventa para tomar los formatos artísticos rechazados de parte de las instituciones) y por su formato (aunque pertenece a Centroamérica), pero que se dio también por ser un ejemplo diferente de llegar al público y de autogestión, como reacción a la nula colaboración del gobierno en el ámbito de la cultura. Esto da como resultado una gestión más amplia que tendría en su agenda proyectos virtuales, de bibliotecas, o en Colombia, un encuentro de varios artistas y colaboradores del arte de Latinoamérica organizado por ellos.

Otra gestión latinoamericana muy importante es la colección de arte Cisneros Fontanals (venezolana), que se creó después de la dictadura militar. Por supuesto, es importante señalar que en el territorio argentino se impone la galería Ruth Benzacar, que ha venido apostando a partir de 1965 a artistas emergentes.

Este tipo de proyectos que exploran la vida social y laboratorios, más que definitivos, están abiertos a la modificación del público. Así como en el régimen estético (arte moderno) se había desplegado por espacios de circulación (ya que



las obras podían verse ya por varias personas), el arte y la literatura los abrían con tomas que se habían excluido visibilizando al otro. En el régimen práctico, por su parte, también depende de un espacio social y político que reestructura la forma moderna original, generando redes. Laddaga (2006) concluye su libro *Estética de la Emergencia* diciendo que en el presente no cree que haya otra manera de manifestación del arte más que la de inducir a una relación entre personas que ya se había perdido.

Si bien, como se ha visto a lo largo de este texto, el arte latinoamericano ha adoptado estilos, técnicas y medios del arte extranjero, su forma de expresión y de conducir los mismos ha sido diferente. Traba (1994) fue explícita al orientarse al arte resistente; a la historiadora no le gustan los nuevos medios, nada de lo que ocurre en Europa o en Estados Unidos porque ella apuesta y se queda con la producción artística de Latinoamérica a manera de resistencia. No obstante, está de acuerdo con el arte que logra llegar al público, aunque para ella, los nuevos medios sean una payasada.

En el de Ecuador, en específico, el arte pasó por dos etapas, una el ancestralismo que, a finales de los cincuenta, dio realce a las mitologías andinas. En los noventa en cambio se vivió un devenir hacia los nuevos medios, un arte político. Este proceso es necesario relatarlo para así entender la introducción paulatina del arte relacional en el país.

En la primera etapa el modernismo ecuatoriano estuvo marcado por discursos identitarios y su mayor ismo, el indigenismo (que mostró al indio como el otro, excluido, oprimido, pobre), como una lucha contra el imperialismo, inscribiendo a los grandes artistas Egas, Kingman y Guayasamín en el realismo social. En años posteriores, el indigenismo se institucionalizó, saliéndose de su izquierdismo crítico y fue cuestionado.

Entre los pronunciados intentos de cuestionar los cánones artísticos se encontraba el Grupo Van y Los Cuatro Mosqueteros, quienes realizaron una Antibienal en el año 1968 en resistencia al Salón de la Vanguardia. Casi al mismo tiempo, se creó el Instituto Ecuatoriano de *Folklore*, donde algunos artistas investigaron acerca de la cultura popular con metodologías antropológicas que



permitieron un acercamiento al “Otro”. En esta línea trabaja en los setenta Oswaldo Viteri, con sus obras sobre el *Inti* (Sol), etc. También resalta en esta época Nelson Román, por su versatilidad tanto en técnica como en composición de sus pinturas expresionistas-figurativas, en contra del oficialismo. Otro artista denunciante fue Miguel Varea, quien utilizó lenguaje popular para ser sarcástico en referencia a la sociedad conservadora de Quito.

Con el desarrollismo promovido por el ex presidente Rodríguez Lara y el boom petrolero, la década de los setenta en el arte significó su circulación y consumo, con una clase media que dinamizó la economía, el desarrollo de las ciudades como Quito y Guayaquil, dio paso a los coleccionistas y nuevos consumidores Álvarez citado por Zapata expresa:

Sin embargo, para esta autora, pese al dinamismo generado en el campo de circulación y consumo de arte por los ingresos petroleros, el enfoque de producción y consumo del arte estuvo marcado por un “provincianismo moderno esteticista, centrado en la búsqueda de identidad”. (Zapata, 2016, p. 11)

Así también es importante conocer que los críticos de arte de ese tiempo se ligaron al mercado, a través de la prensa. Además, la parte pública y privada se desarrollaron de diferentes maneras. Lo que confluyó en el consumo del arte.

El canon artístico en Ecuador fue marcado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Banco Central, puesto que, en la edad moderna, fue la red de galería que logró la circulación del arte. A pesar de ello, en la dictadura militar, la misma fue intervenida con la finalidad de democratizar el arte; empero, con el pasar del tiempo, esta institución se mantuvo con un concepto elitista. Por su parte, el Banco Central, en los setenta, creó el Museo que procuró la conservación de los bienes patrimoniales, así como también publicó un libro donde relataba la historia del arte ecuatoriano claramente dirigido a la estandarización y al indigenismo.

Entre las gestiones del Banco Central estuvo el premio Mariano Aguilera en Quito y Guayaquil, por lo que la Bienal de Cuenca se convirtió en una manera de cuestionar el regionalismo de acuerdo a lo que narra Crespo citada por Zapata

*en Arte urbano de lo cotidiano en Quito, entre los grandes paradigmas del arte y sus posibilidades de interpelación social:*

Desde la década del setenta hasta la del noventa, las galerías privadas en Quito habían tenido un desarrollo sostenido. “En los ochenta, en Quito, llega a haber hasta como 20 galerías de arte [...] hacia finales de los noventa, con la crisis económica, el número de galerías privadas se redujo prácticamente a cero” (...) Esto conllevó un fuerte impacto al circuito de circulación del arte, que estaba directamente anclado a la capacidad del medio para consumir. (Zapata, 2016, p. 15)

Por la crisis económica, la situación no resultó fácil para las personas que se dedicaron al arte; además, influyó el hecho de que el arte se resistiera a los nuevos medios. No obstante, en la necesidad nacen las ideas y, en el arte, no fue la excepción. Para los ochenta, el colectivo Arte Factoría irrumpió en Guayaquil y Quito con medios tradicionales, pero con actitud experimental. Esto permitió en lo posterior ser pioneros de nuevos medios. Por añadido, aparecieron otros artistas como Barriga (ligado a lo social, relacional), Bueno, Ormaza, Alvarado, Varea, Landívar, quienes expresaron un pensamiento crítico. De hecho, Barriga llevó el arte al espacio público mediante un *performance* en la calle, en el gobierno de Febres Cordero:

Ecuador la década de los noventa estuvo marcada por la salida de un período de violencia de Estado generada por el gobierno de León Febres Cordero (1984- 1988). Luego de esta etapa represiva se da el paso a un gobierno de centro izquierda que negoció con el abatido grupo guerrillero Alfaro Vive Carajo la entrega de las armas. En 1990, el levantamiento indígena permite la irrupción de un grupo social históricamente explotado, violentado e invisibilizado [...] proclamas diversas y a la vez concretas, en ese sentido era una opción el derecho a la tierra, el derecho a ser reconocidos como pueblos, el derecho al agua. Todo esto planteaba nuevas cuestiones a los artistas más sensibles. (Kingman, [sic], 2012, p. 80)

En este tiempo los neofigurativos, neoexpresionistas y abstractos como Luigi Stornaiolo, Marcelo Aguirre, Ramiro Jácome, Pilar Flores, Hernán Cueva, (entre otros) exponían con asiduidad en los espacios de mayor legitimidad de la ciudad como Art Fórum, La Galería, La Tola de San Blas y el CAC. Es entonces cuando Casa Humboldt, el ya desaparecido Consejo Británico y sobre todo Pobre Diablo

(que fue un espacio alternativo contra todos los cánones, pionero en Quito), apuestan al arte contemporáneo.

La transformación a un país más universal influyó para que se comience a producir arte contemporáneo, aunque de todas maneras tuvo que convivir con un arte más comercial. La producción artística contemporánea (que para ese momento fue arriesgada), tomó como punto de partida la cultura popular a manera de crítica para resistirse a las estructuras. En cuanto a la parte pedagógica del arte se puede decir que los primeros cinco años de los noventa estuvieron marcados por la técnica artística y no por el concepto; en otras palabras, las universidades en esta facultad pusieron énfasis en enseñar a pintar, esculpir, grabar etc., pero no tenían conocimiento de lo que estaba ocurriendo fuera de Ecuador en el campo del arte.

En este contexto La Bienal de Cuenca y los artistas de la Tras Vanguardia, se vuelven importantes puntos de partida del arte contemporáneo en Ecuador. Más adelante se ve producciones como la de Jenny Jaramillo, artista que realiza un *performance* en donde se para en una esquina desnuda, cubierta su piel, y junto con ella la pared de galletas, del pabellón del antiguo hospital militar. Así también el colectivo PUZ en Quito realizó obras inquietantes para el público como fue *Todas las abuelas son Tortilleras*. A esta línea se añade el colectivo Maquina Gris que denuncian el atraso cultural de Ecuador.

Lo cierto es que, en esta época, sobresale la toma de conciencia de los artistas y el refuerzo a la experimentación. Con la creación del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo, los artistas empiezan a tener la impartición de conocimiento teórico gracias a la cubana Lupe Álvarez, en 1995. Otro de los grandes aportes fue el seminario *Sacando Punta a la Materia Arte* impartido por Saidel Brito, que logró actualizar conocimientos teóricos en la Facultad de Arte de La Universidad Central. Frente a esto, los problemas políticos no se hicieron esperar:

[...] el fin de la década de los noventa está marcado por convulsiones sociales, en el año 1997 es depuesto el presidente Abdalá Bucaram por un Congreso presionado por movilizaciones populares. Asume la presidencia Fabián Alarcón, sin que el cambio de gobierno signifique

ninguna diferencia en la política estatal. En los años siguientes, toma posesión del cargo Jamil Mahuad, su gobierno se caracterizó por la crisis bancaria, la cual fue provocada por el manejo fraudulento de los fondos de los depositantes. (Kingman, 2012, p. 91)

Como es de conocimiento general la migración y las revueltas de la época se tornaron en el pan del día, deviniendo en un posicionamiento político colectivo. En este sentir se despliegan prácticas de arte contemporáneo más solventes como *Banderita Tricolor*, de los artistas Manuela Ribadeneira y Nelson García, quienes intervinieron los bancos para sentarse de Pobre Diablo para ilustrar los bancos financieros. Así también ocurrió con *Tiro al Banco* de Marcelo Aguirre y el Banco Congelado de Lalama denominada *Hasta la vista baby*; esto fue un gesto en alusión a la despedida de la moneda sucre. Es entonces cuando el público asiste y comparte el mismo sentimiento de las obras, con lo que el arte actúa como medio de encuentro.

Posteriormente las marchas para derrocar al gobierno de Lucio Gutiérrez, así como las anteriores, permitieron que la gente salga de su aislamiento y se encuentre en un solo sentimiento de indignación. Estos acontecimientos acabarían por dar un giro al arte en Ecuador, puesto que, comprometiendo a los artistas de entonces a realizar una producción de calidad, nueva y/o emergente, desembocó en la aportación de políticas institucionales para la creación del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Museo de la Ciudad, Centro Cultural Metropolitano, así como la reestructuración del Salón Mariano Aguilera; plataformas claves en el contexto ecuatoriano.

Sin embargo, contrariamente a lo esperado, los espacios de apertura para el arte se dan, de forma paralela, a la crisis bancaria: “los resultados de este proceso de creación de infraestructura (...) se dan (...) cuando cae el mercado del arte y se cierran las galerías” (Kingman, 2012, p. 94). Es por eso que se cae el discurso del salón Mariano Aguilera, un libro sobre arte contemporáneo de Ecuador del CEAC que no pudo publicarse; el MAAC, por su parte, se suspendió por falta de fondos públicos y el arte contemporáneo emergente en Ecuador se quedó sin piso.

Ya en los noventa se habían formado colectivos como Oído Salvaje, Artes no Decorativas y Pobre Diablo que, junto con Arte Actual (2007), No Lugar (2009), Cero Inspiración (2009) y Archivo Nuevo Medios Ecuador en los 2000, La corporación, La Naranjilla Mecánica, Experimentos Culturales, Tranvía Cero, La Galería Full Dollar (2004), proyecto de X- Andrade, todos muy importantes en la escena ecuatoriana. Sobre este último, Kronfle (2009) alude a su ingenio con la pluma ya que indica que es un antropólogo que se ha dedicado al arte y ha hecho un gran trabajo en cuanto a hablar de arte del Ecuador: “en su caso la pluma ha sido más punzante que el pincel, habiendo producido un notable cuerpo de ensayos y parodias que desnudan las conniventes relaciones entre el poder y las cortas miras de las instituciones culturales locales” (p. 185). Todos estos vienen a ser proyectos con una gestión acertada, que promueven el arte contemporáneo del Ecuador a nivel internacional. A pesar de estos esfuerzos independientes, no se ha conseguido aún trascender en el tiempo, ni tener un reconocimiento del público a gran escala.

Bajo este ambiente de crisis económica y con las galerías cerradas, los artistas se vieron en la necesidad de formar colectivos y volverse gestores, desarrollando un arte público, con instalaciones e intervenciones en *site specific*. Un ejemplo de esto fue el *Espejo de Sonido*, donde se utilizaron grabaciones de habla cotidiana, para que sean reproducidas en los parques. Otro ejemplo fue *Se ve cualquier cosa*, una obra que traslada actividades privadas al ámbito público. *La calle de Algodón*, en cambio, fue un proyecto que exponía fotografías en el espacio público para apelar a la regeneración urbana. Así también lo fue *Triciclazo*: un gesto en donde mientras se recorría Quito en triciclo, se decían frases políticas. También se agregó *Invade Cuenca*, donde Ana Fernández realiza una obra titulada *Lotería a Todo Dar*, para burlarse de los políticos con frases como: “es un charlatán”, en un juego visual representado por un circo. Y *Ataque de Alas*, un proyecto que compone diferentes medios para hablar de la urbe.

Los artistas mencionados se convirtieron en una referencia de experimentación de material, de dar un nuevo significado al arte en referencia a lo que ocurría en Ecuador. Lo destacable, con los artistas antes mencionados,

es la introducción de lo procesual con carácter político, que dio paso al arte público, puesto que no fue sostenible para el sistema de galería que se tenía establecido.

No obstante, es necesario recalcar que no ha habido una documentación historiográfica profunda que dejara en constancia escritural de lo que ocurrió en el transcurso del arte moderno al arte contemporáneo, quizá por la negación de aceptar este nuevo arte, pero se puede decir que la piedra angular fue la intervención de Belén Santillán en el Mercado de Santa Clara, ya que recreó a Tres Santos en conformidad con la estética del mercado, donde la gente puso su fe y recurrían a verlos para confiar sus anhelos. Con este antecedente se puede decir que la relación con el público fue aumentando, aunque al “... constituirse en espacios alternativos de exposición e interacción del arte con la ciudadanía, hay que mencionar que las experiencias artísticas de estos colectivos se concentraban sobre todo en el centro-norte de la ciudad de Quito” (Zapata, 2016, p. 2).

En este sentir nace *Al Zur-Ich* del Colectivo Tranvía Cero, un proyecto consolidado que se realiza cada año. La duración de sus propuestas varía con respecto a los objetivos, al desarrollarse como un trabajo etnográfico, en donde la convivencia con las personas es la premisa. La raíz de *Al Zur-Ich* viene de la idea de ejecutarlo en el Sur de Quito, escogido por ser relegado en cuanto a las políticas urbanas, sociales y culturales en comparación con el norte de la ciudad. Ahora bien, a continuación, se hará una revisión mayor a este proyecto debido a la referencia que se puede encontrar por su similitud con la residencia Franja Arte-Comunidad que se analizará en esta tesis.

La expansión del Sur de Quito se produce en consecuencia del boom petrolero. En esta zona la comunidad es muy importante, por lo que en los talleres impartidos por la Red Cultural años antes de *Al Zur-Ich*, se pudo evidenciar una democratización de la cultura. El colectivo artístico *Tranvía Cero*, se formó en el 2002, con la intención de que el arte urbano se relacione con las comunidades, recuperar la memoria histórica, cuestionar la museificación y el quehacer cultural. En el 2003 se realizó la primera edición del festival *Al Zur-Ich*

que proponía implantar su arte urbano en la esfera social mediante la investigación, el diálogo y la experimentación; mientras se buscaba la inserción de las comunidades del Sur de Quito en el ámbito artístico.

Para alcanzar este objetivo los artistas intervinieron en los barrios y trabajaron con las personas de forma íntima, al tomar en cuenta las características del lugar, sus costumbres, sus temáticas y revalorizando su barrio. Las personas participantes se volvieron coautores y autores de la obra y lograron una mejor organización del lugar a través de los procesos artísticos. Es por eso que es tan importante la parte procesual como el producto final; en este sentido, todo el esfuerzo de *Al Zur-Ich*, como explica Puebla, citado por Zapata:

[...] permite interpretar la cotidianidad, conjugar sus lenguajes visuales, sus espacios de comunicación, sus diversas culturas urbanas, todo lo cual genera herramientas y elementos de valoración políticos, sociales y estéticos, que les facilitan incidir en la urbe y sus habitantes con procesos creativos, transformadores e integradores. (Zapata, 2016, p. 24)

El aporte de *Al Zur-Ich* es entonces visibilizar la desigualdad y, por supuesto, los problemas de Quito y de los circuitos del arte. A propósito de esto también se ha vuelto una referencia a nivel de toda la región por su gestión no solo en actividad, sino también en un levantamiento económico institucional, convirtiéndose en una especie de símbolo, lo que ha permitido romper con la hegemonía en cuanto a los discursos tanto patrimoniales como de turismo.

Su trabajo, según lo indica X-Andrade, en un texto de análisis general sobre *Al Zur-Ich*, se plasma a “contracorriente de la imagen postal mangoneada (...), donde la diferencia aparece (...) como atracción folklórica y no como lucha social por ser considerados ciudadanos con historias particulares” (Andrade, 2018, p. 132). Quito, después de todo, se resiste al cambio; su lenguaje, sus costumbres y gastronomía es un claro ejemplo de resistencia a ser normatizado. Así mismo de *al Zur-Ich* se puede constatar que todo arte resulta político y que, su discurso, podría verse como no panfletario, cuando está a favor del poder que lo usa y lo subvenciona “... al contrario de las tradiciones ancladas en el medio educativo ecuatoriano” (Andrade, 2018, p. 133).



Al Zur-Ich construye propuestas de diálogo con la gente y para la gente, sin por ello “culturizar” o en su defecto indicarles qué es el arte, porque lo que se trata es de poner en juego un lugar alternativo entre la vida cotidiana. Las obras (no todas) tienen la intención de una intercomunicación de la comunidad y, por supuesto, con el artista que realiza un trabajo de memoria. En palabras de Kingman (2012): “se busca conjugar lo metafórico y lo estético, con interesantes procesos dialógicos, en el sentido de producción de sentidos conjuntos con la gente” (p. 111).

Entre las varias propuestas presentadas a través del grafiti, la pintura y otros medios se tiende a una interacción con la comunidad de los barrios como se ha visto anteriormente. A continuación, se presentarán gestos que muestren una relación mayor con los participantes, semejante al trabajo de Marangoni; como, por ejemplo, con la obra del artista Fernando Falconí (Falco) que se realizó en el 2005 en la tercera edición del Barrio La Colectiva. En esa ocasión el artista invitó a los pobladores a que abrieran sus casas y expusieran los objetos que para ellos fueran los más bellos, buenos y verdaderos como una forma de galería, logrando entonces establecer sus propios parámetros y apelar a la belleza establecida por los cánones de la sociedad. Otro de sus proyectos que fue de gran envergadura es *Nuestra Patrona de la Cantera*, donde expresa que para él es vital el proceso y el generamiento de los diálogos y los intercambios; es importante establecer relaciones con las demás personas. Es por ello que busca, en sus obras, una transformación que sea como un código abierto y que pueda mutar, de acuerdo a la participación conjunta.

Este proyecto ejecutado en el marco de *Al Zur-Ich*, se llevó a cabo en Quito con un grupo de trabajadoras sexuales del Barrio San Roque, quienes trabajaron junto al artista en la representación de una virgen para ellas, que contenga las características determinadas por este grupo minoritario y vulnerable. Falco indica: “no me interesaba hacer la imagen en mi estudio, sino invitar a las trabajadoras sexuales a que participaran en la generación de esta representación y fueran las autoras” (Falconí, 2015). Entre lo valioso de este proceso fue la labor de campo previa y el efecto de la obra, puesto que ellas



rezan a su patrona, continúan con su fe y se deconstruyeron los imaginarios de pureza, etc.

*El León de la León* fue una propuesta también relacional de *Al Zur-Ich* realizada en el 2007, en la cual se involucraron ciento cincuenta personas de esta comunidad para pintar un león en la calle, cada quien, interpretando la imagen a su criterio, por ende, el proceso permitió el diálogo sostenido.

Por otro lado, las fotografías acerca del rock del famoso artista Paco Salazar, dan cuenta de un trabajo antropológico en la medida en que se relaciona por mucho tiempo con las personas fotografiadas que al mismo tiempo hacen que este tema sea puesto sobre la mesa.

El colectivo El Depósito realizó la obra llamada *El arte de hablar de arte*, en el 2000, mediante el lenguaje popular que utilizan los comerciantes ambulantes. Para ello, intervinieron en el transporte urbano con el fin de dar a conocer al público acerca del mundo del arte. Raúl Ayala emprendió en un trabajo colaborativo y dialógico de tres años en un centro penitenciario, así fue que produjo registros documentales y de ficción. Otra de las obras importantes que realizó este colectivo en la ciudadela México fue colocar en el piso del parque central unas estrellas con los nombres de cada uno de los participantes que pudieran hacer alusión a las existentes en Hollywood como forma de ser las verdaderas estrellas y apropiarse también del espacio: la obra se titulaba *El paseo de la fama*.

*Calzones Parlantes (Por la no violencia hacia las mujeres) (2011)*, fue una instalación artística de calzones de las participantes, que habían sido intervenidos con frases en contra de la violencia hacia la mujer. Este proyecto se construyó como producto de un gran trabajo de diálogo relacional, en donde según la autora Andrea Zambrano, llevaron lo personal al plano político, frase célebre concebida por El movimiento de Liberación Feminista en 1960. Esta obra se trabajó con mujeres del Barrio Venecia y se la expuso después de dos años de trabajo en conjunto, de bordar, de muchas, muchas conversaciones y ayudas mutuas.

A principios del siglo XXI, en Ecuador, se sentía un ambiente de disolución del nacionalismo, por lo que se empezó, desde el arte, a elaborar símbolos de identidad y a jugar con todo tipo de identificación nacional. En este sentido, Illich Castillo ejecutó la obra *Como se ve según el otro* (2005), en donde trabajó en conjunto con estudiantes de educación básica para que, desde su subjetividad, dibujen y pinten el escudo interpretado por ellos; luego estos fueron expuestos.

Más adelante se puede ver en Ecuador un claro interés por mostrar las imágenes tercermundistas, que evidencian la precariedad y las vuelven significantes. A su respecto Kronfle (2009) indica que:

Conscientes de ello o no, los artistas incorporaron a esta producción elementos de Crítica Institucional, factor exacerbado en estos años en que concomitantemente muchos de ellos se interesaron en propiciar un desplazamiento y ensanchamiento de las audiencias tradicionales del arte, en generar un contacto, una vía de comunicación y una experiencia mucho más allá de las paredes del museo o galería. Si bien existen antecedentes claves y de importancia regional como “Arte en la Calle” lo que comienza a darse en el espacio público en este tiempo tiene enfoques más reflexivos y programáticos. (p. 152)

Se puede decir que, alrededor de la creación del MAAC (2004) en Guayaquil y las discusiones entre pasar de lo moderno a lo contemporáneo, en Ecuador surgieron obras que no necesariamente tenían sustento conceptual o un análisis académico, sino que fueron hechas en son de seguir la producción del momento matizada por tintes xenofóbicos. Si bien no va al caso nombrar a estas obras, sirven para situar, en el contexto, a otras realmente buenas para la historia del arte relacional ecuatoriano que se expondrán a continuación.

Una obra importante fue la realizada en el 2001 por la artista Belén Santillán en Quito y Guayaquil en la Plaza grande. Esta instalación fue un lugar de relación con la gente, puesto que, a partir de la historia de su abuela, comentaba a los transeúntes cómo se vive la vejez y cómo los objetos nos llevan a ciertas memorias; en la obra había un interés por la vida cotidiana.

En otro proyecto llamado *Lavandería 1*, de Hijos de la Vecina, convocaron a los vecinos del museo para que laven su ropa en el patio del mismo y así

puedan conocerse y relacionarse. Estos invitados fueron personajes de escasos recursos que vivieron en los conventos, en un estado de sobrevivencia, sin luz, sin agua, sin los servicios básicos.

De la misma manera, *Calle de Algodón*, un proyecto de Kingman, que llevó a la mesa la regeneración urbana del Centro Histórico. Para ello colocó en una instalación fotografías sobre el tema en placas de madera que, por lo general, utilizan los vendedores ambulantes. Al pasar la gente por ahí, las imágenes invitaban a ser comentadas y a discutir sobre lo que presupone una regeneración urbana, en el casco histórico de la ciudad.

*Anónimos*, en cambio, es una propuesta del artista Juan Fernando Ortega, en donde trabaja la memoria de los miembros de un barrio llamado La Lucha de los Pobres, mediante talleres que buscan colocarles nombre a las calles del lugar, como, por ejemplo: “Virgen del Cisne”, donde vivían los lojanos, hasta el punto de llegar a legalizar los mismos. En este sentido, *Anónimos* es una obra que transita por el arte, por la comunidad y que se impone a la vida desde la legalidad.

El proyecto *Invasión*, realizado en el año 2005 por el artista Juan Carlos León, es el producto de la colaboración de personas que han invadido sectores de Guayaquil, quienes trabajaron haciendo casas con los materiales de las suyas tales como caña, zinc, entre otros, para colocarlos al pie de los monumentos de la ciudad y así formar una denuncia ante el desalojo de las personas.

La exposición *Patios De Mi Casa*, realizada en el 2010 en Quito, ha sido una muestra del intento por introducir a la experiencia estética a gente no especializada. Las obras realizadas para un espacio específico significaron una mediación directa entre el patio y la obra. Lo alucinante, además de hacer parte de la muestra a los patios de las personas en donde se guardan muchos recuerdos y evoca a los espectadores a pensar en su niñez, fueron ciertas obras de carácter relacional como, por ejemplo, la mano Gigante colocada en el Centro Histórico de Gerardo Mosquera que se titula *Alicia en el país de las maravillas*,

con la que los turistas se fotografiaban, entraban en la estatua y tenían un vínculo directo.

Por su parte, Juan Pablo Ordoñez con Grafías apostó por realzar la belleza de la ciudad de Cuenca. Para conseguirlo, pidió la colaboración de los propietarios de las viviendas donde colocó espejos cóncavos para emitir una luz que, de alguna forma, produjera un efecto en los transeúntes. Así, el público regresaba a ver todo aquello que se reflejaba en los espejos y que se iluminaba con la luz y, de esta forma, se percataba de la belleza de la ciudad. Esto lo realizó en la Calle Hermano Miguel y fue una de las obras ganadoras de la IX Bienal en 2007.

Igualmente, Valeria Andrade montó una obra en la plaza Foch donde, se entiende explícitamente, cómo la autora busca el espacio para que la gente se relacione. Para ello colocó una sala, que tenía como objetivo permitir el encuentro de las personas y propiciar un intercambio de pensamiento y la posibilidad de compartir su tiempo (Suárez, Pacurucu, Martínez y Abad, 2014, p. 28).

Por otro lado, *TALVEZ* es una compañía de Danza Contemporánea fundada en el Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas, de la Universidad San Francisco de Quito, en el año 2008. Este grupo plantea actuar desde el fluir y la versatilidad de la improvisación definida por Marcela Correa (directora de la compañía) como un estado abierto y sujeto a un cuestionamiento constante, donde se encuentra la verdadera investigación que permite estar en un estado de tal vez. Además, su trabajo se basa en definir estructuras metodológicas para encontrar un lenguaje abierto que involucre al público, designándole un lugar en la escena (Correa y Piñeiros, 2017).

En este pensar nace *Manipulo*, con un escenario al alcance del público, o mejor al mismo nivel, con una separación mínima entre la audiencia y los artistas. Esta obra invita a participar y no sólo eso, sino a llevar el control del movimiento de los bailarines a través de manipular una piedra con la cual, los artistas, (después de un gran trabajo) logran conectar y traducir mediante la danza el sentir del espectador. Así generan una gran relación que acorta todo el

distanciamiento entre los artistas y el público, mientras incluyen, a su vez, una experiencia de los asistentes dentro del mundo del arte.

Un proyecto en pro de la naturaleza que se efectúa en Quito, en el marco del espacio público en el 2009, contemporáneo a la Residencia Franja Arte-Comunidad es *Injerto Urbano*, su coordinadora Paulina León explica que se trató de un laboratorio en donde los creadores pudiesen experimentar y generar propuestas artísticas en confrontación con otros, para el cuarto proyecto se reunieron 4 días 20 participantes, gracias a la colaboración de FONSAL, donde respondieron a las necesidades urbanísticas y culturales del entorno, con la colaboración interdisciplinar de cada participante. En donde, a través de la siembra de plantas medicinales y nativas la propuesta *Tejido Verde* generada por Falco, María Teresa Ponce, José Revero, Melissa Moreano, genera vinculación con la comunidad. *Injerto de Burbujas* de David Aguirre, en cambio es una dinámica que protesta en contra de la inseguridad de la zona, colocando a las personas una burbuja hecha con material residual. Mientras que *Metamorfosis del Muro* de Soledad Herrera, Klever Vásquez y Miguel Chávez, se enfoca en la arquitectura del lugar, para abrir ventanas, que permitan a las personas tener un lugar más amigable, y no exista una barrera comunicativa. Saskia Calderón crea *Sismos*, un trabajo fijado en los lugares donde mayor vulnerabilidad de sismos hay en Quito, por lo que los artistas se instalan en esos puntos con performance que rescatan canciones y se pueda visibilizar los lugares. Otra propuesta que estuvo presente fue el colocar espacios verdes en las edificaciones de forma que se llegue con *Auxilio* de Paul Rosero, a la consciencia de las personas. Davis Barragán, Pascual Gangotena, Esteban Benavides, Natalia Espinoza, Víctor Hoyos, ejecutan *Al Ocio Socio*, es un pretexto para detener al público de su rutina e invitarlos a tomar un descanso en medio de la ciudad, con el objetivo que se pueda determinar al ocio como parte de la vida. De esta forma lo que logro este proyecto es ser injerto, ósea unir a la comunidad, de forma revitalizante, respondiendo a sus características espaciales para que se logre reutilizar estos espacios. Así mismo, *Lote vacío* de Colectivo El Bloque, propone ocupar estos espacios privados como una pieza de

vinculación, donde las personas del barrio se puedan sentar a escuchar propuestas que combatan la inseguridad.

Olmedo Alvarado, desde la primera Bienal de Cuenca, ha estado interesado en guardar el patrimonio inmaterial, así como los objetos populares que están presentes de forma recurrente en sus obras, por lo que sus intervenciones en el espacio público se han basado en la participación del público, como por ejemplo: *Tu obra es mía*, se hace más presente esta pretensión, puesto que las personas presentes en la muestra, participan directamente al colocar en una máquina pigmentos, donde lo que hace es girar el soporte de forma aleatoria, dando como resultado un pequeño cuadro de “arte abstracto” gracias a presionar un botón, en definitiva lo que busca el artista es cuestionar la figura del artista como un ser enajenado. En el 2003, Olmedo, en Yaku, presentó una instalación en la cual las personas podían intervenir, tomando pistolas de agua para “jugar carnaval”, como una forma de resistencia a dichas costumbres que se niegan a extinguirse. Con todo ello, conclusión se puede decir que su obra connota la relación entre el público y la obra, en la reseña de su obra *Fiesta*, plasma claramente la importancia de la relación entre personas, y la manera en cómo Gadamer lo analiza.

Diana Gardeneira es una artista ecuatoriana que ha expuesto en el Bienal Sur su obra *Yo si te hago todo 2018*. Esta obra parte de las cifras alarmantes de violencia contra la mujer que se desprenden del INEC, contando con un 60 por ciento y más de mujeres que han sido afectadas. Consecuentemente, convoca a mujeres a formar parte de esta obra y construir con tela y clips una sola tela de alrededor de diez metros, donde se pueda expresar el dolor al unísono. Este proceso, debidamente documentado, también se proyecta en la sala y, gracias a él, se produjo una especie de red para la ayuda legal y emocional para las y los participantes que emprendieron, mediante esta dinámica, un diálogo canalizador de su dolor.

Así también, la artista cuencana María José Machado -conocida por su trayectoria denunciante- crea lazos a través del curador de la XIV Bienal de Cuenca (Jesús Fuenmayor) y con CIFO, exponiendo un proyecto de tipo relacional. Su propuesta consistió en trabajar un año con 15 mujeres y 15

hombres privados de la libertad en talleres de historia del arte, performance, etc. Ahí los participantes reinterpretaron obras de artistas que no tenían completa libertad, para así realizar un *performance* que fue documentado en fotografías que se volvieron grafitis y que, más adelante, fueron expuestas en *New York*. Otro de los alcances del proyecto de Machado fue la Galería de Arte formada en el Centro Penitenciario.

Al recorrer el camino en donde se ha fraguado el arte social, parecería ser un importante agente de cambio, de lucha continua y de denuncia total. No obstante, para que este espectro no sea ilusorio, será necesario reflexionar acerca de cómo funciona y lo que ha sucedido, ya que en el arte social también se pueden encontrar relaciones de poder. En el siguiente capítulo, por tanto, se determinará, mediante la discusión de las perspectivas de los autores que ya han hecho su análisis sobre dichas prácticas, cómo se configuran estas dinámicas.



## **CAPÍTULO 2: El arte relacional como lenguaje estético: experimental y dialógico**

### **2.1 ¿El arte es históricamente relacional?**

La relación en el arte se sitúa, desde un principio, en un modo de comunicación con lo divino, como una interfaz entre la sociedad humana y las fuerzas invisibles a las que no se rige. Después se desechó poco a poco esta visión para explorar, entre las relaciones del hombre y el mundo, el nuevo orden relacional dialéctico, donde se desarrolló el Renacimiento (Bourriaud, 2006, p. 30).

Ya en el Renacimiento, donde todo giraba en torno al hombre, y las obras cobraban autoría, se puede decir que cada obra de arte se empezó a definir como un objeto relacional, como el lugar donde se reúnen muchos remitentes y destinatarios en tanto que, un cuadro, logra concentrar momentáneamente una emoción, desde la mirada del espectador, por cuanto son las miradas, las que posibilitan o les dan existencia social a los cuadros, explicaba Duchamp.

Además, con un cuadro, también se producen relaciones ajenas al campo de las artes, entre los individuos, entre los artistas, entre los mundos, como consecuencia del que mira y del mundo. Es por ello que el mundo del arte es altamente relacional, por ser un sistema cooperativo de interconexión (Bourriaud, 2006). Así, aunque cada época haya concebido el arte desde características muy propias y que les permite diferenciarse de las obras de arte de otras épocas, siempre, en el momento de la visión, de la conexión entre espectador y obra y, gracias a ese sentir que permite establecerla como arte, podrían considerarse relacionales. No obstante, es en la época de las vanguardias, donde el arte relacional se abre aún más a nuevas posibilidades y se posicionan, desde lo social, para dar apertura a todos aquellos que quisieran mirarla:

[...] el arte fue social desde sus comienzos y puede volverse democrático si se borran las fronteras de la alta sociedad (lo cual seguía siendo, para Kant, un modelo de sociedad). Sin embargo, a partir de la época de las vanguardias, el arte se volvió no solo un objeto de discusión libre de todo

criterio de verdad, sino también una actividad universal, accesible de manera general, no específica, no productiva y libre también de todo criterio de éxito. (Groys, 2016, p.52)

Las vanguardias que, como muy bien se conoce, han sido la piedra angular para la observación-interpretación, también permitieron la expansión del arte en la sociedad. Ya no eran concebidas para existir únicamente en la esfera de una élite, sino que buscaron formas para llegar a más espectadores. Este es el caso del cubismo, por ejemplo, que siempre estuvo pensado para lograr una relación entre el ser humano y el objeto, a través de la relación visual de elementos banales o cotidianos (Bourriaud, 2006); sin embargo, este ismo no hizo del público un artista.

Fue después, en la evolución interna de los mismos campos, sustituida por prácticas que hoy han adquirido una nueva receta y donde, desde los años noventa, se han concentrado en la esfera de las relaciones humanas. (Bourriaud, 2006). En este sentido, para esta época, el arte relacional ya había trascendido de una simple mirada y había pasado a encender todos los sentidos de quienes quisieran vivirla:

El arte contemporáneo es básicamente una producción sin producto. Es una actividad en la que todos pueden participar, inclusiva y verdaderamente igualitaria. Al decir esto, no tengo en mente algo como la estética relacional. Tampoco creo que el arte, entendido de ese modo, pueda ser realmente participativo o democrático. (Groys, 2016, p. 53)

Con ello Groys abre una nueva discusión al respecto, que será desarticulada más adelante porque, si el arte relacional es lo que sus teóricos afirman, o si en su ejecución termina siendo contraproducente al objetivo del artista, no es el punto, sino el cambio que se ha sostenido a lo largo del camino.

Pero el arte siempre ha sido relacional en diferentes grados por ser un elemento de lo social y fundador del diálogo. Contiene signos con los que generan un lazo y esa voluntad de compartir. Además, es el marco de expresión de toda civilización en donde se reduce el espacio a las relaciones, puesto que su consumo es comunitario en el sentido de que, necesariamente, se deben reunir las colectividades en una exposición, aunque las personas asistentes

tengan intereses diferentes para asistir y las formas que observen sean inertes, la posibilidad de una discusión se percibe de manera inmediata y se comenta en un mismo espacio produciéndose una sociabilidad específica (Bourriaud , 2006).

Como consecuencia, el arte entonces es históricamente relacional en tanto que necesita de una audiencia para ser observada y porque el artista nunca ha producido de forma aislada. Pero esto no quiere decir que las obras hayan tenido siempre una estética relacional o un fin relacional, como propone Bourriaud, porque no siempre han sido concebidas con ese objetivo; el propósito del artista no siempre ha sido incluir al espectador. Y es que muchas obras de arte han emergido del sentimiento del artista, de sus emociones más íntimas, desde la historia que ha querido contar ya sea para plasmar sus sentimientos o reflejar un contexto histórico, pero no para que el público forme parte de la obra.

Ferrari (s.f) complementa el planteamiento de Bourriaud sobre el arte relacional en palabras más sencillas: “lo relacional siempre ha existido en el arte. Sin embargo, lo que se delimita dentro del arte relacional responde específicamente a aquellas prácticas que hacen del vínculo su esencia” (p. 1). En el siguiente apartado se detalla el pensamiento de Nicolas Bourriaud sobre el arte de los noventa.

## 2.2 Estética Relacional

El origen de la palabra estética, en griego *aisthetikê*, y que en español significa sensación, percepción, sensibilidad, y comprendiendo que la estética, es una rama de la filosofía en donde se hace una reflexión acerca de la actividad artística y, por supuesto, de las obras de arte, inherentemente de su valor, por cuanto se crean juicios que más adelante serán analizados. Se puede decir que la estética es la teoría (aunque Ranciere dice que es articulación no teoría), de los pensamientos y las sensaciones que se producen a partir de la experiencia que se tenga con el objeto (llamada experiencia estética), o la persona/situación, etc., como es el caso particular de la estética relacional, donde ya no se habla de experimentar con un material físico sino en una relación interactiva, vivencial,

procesual, que a la vez conlleva a un análisis de la relación que se ha generado, producto de la obra.

Ahora bien, para analizar las obras relacionales, es posible seguir varios caminos teóricos que permitirán, a través de las distintas voces, sugerir una mayor comprensión de lo que significa una obra relacional. Entre los críticos destaca Nicolas Bourriaud por ser el primero en dar el nombre de Estética Relacional a un conjunto de gestos artísticos envueltos en las relaciones humanas como punto en común en los años noventa y es a partir de este planteamiento que se crean interrogantes, mismos que se van a estudiar a continuación, por medio de otros autores que se han ocupado del tema, con el objetivo de tener diferentes puntos de vista sobre el análisis de estas prácticas artísticas. Así, con una relación básica, entre artista y espectador,

En el Renacimiento, la invención de la perspectiva monocular centrista transformó “al que mira” en un individuo concreto; el lugar que le había sido atribuido por el dispositivo pictórico lo aislaba también de los demás. (Bourriaud, 2006, p. 99)

Es así como se fueron formando los roles entre artista (genio), y público (pasivo), quienes debían contemplar la obra desde cierta distancia. No obstante, “el arte moderno modificó esa relación, permitiendo miradas múltiples y variadas sobre el cuadro” (Bourriaud, 2006, p. 99). Con ello, las vanguardias jugaron una carta sustancial, al ofrecer, como lo menciona Bourriaud, múltiples vistas e incluso viajes desde el inconsciente del artista, lo cual permite distintas lecturas al espectador, producto de la influencia de Oriente. Superada la etapa de la representación del mundo exterior, la obra deviene en un mensaje ambiguo susceptible de asumir diferentes significados. En consecuencia, no expone el mundo real, sino que se constituye en un artefacto-objeto o acontecimiento que se construye simultáneamente con la observación del espectador que la comprende y a la vez lo incluye (Pérez, 2012, p. 2). No obstante, el espectador siguió observando desde su sitio porque la autonomía en el arte no se refería solamente a una separación, sino a su independencia moral, economía, exposición, crítica y las vanguardias no cumplían con esta autonomía.

Más adelante, Pollock se volvió importante en la medida en que no solo cambiaba de posición el cuadro (de estar colgado a estar en el piso), sino que

también abría la necesidad de involucrarse por la cromática de la obra, al incluir el cuerpo, dando con ello paso al *happening*, donde "... no existe un significado narrativo lineal sino que cada participante, partiendo de unas pautas determinadas por el artista, interviene de forma plenamente libre" (Cervantes, 2000, p. 112). Este conjunto de prácticas supuso un claro desafío a los paradigmas establecidos del modernismo, así como a la concepción de la figura del artista como genio aislado, libre y autosuficiente, independiente del resto de la sociedad; a su visión del arte definido en función de su autonomía y autosuficiencia. Se trataba de un arte con una orientación no relacional, no interactiva, no participativa, centrado en la visión y su epistemología espectacular, en la que el concepto de público quedaba reducido al de observador de objetos mercantiles, una relación de "separación" entre objeto y sujeto. Con estos rompimientos argumenta Cervantes (2000):

Resulta evidente que la participación del espectador en la acción es determinante e imprescindible al tratarse de una manifestación artística que se propone conseguir un cambio de actitud en el espectador respecto a la realidad circundante. (p. 113)

En este contexto los medios se expanden, porque se encuentra frente a un desafío, la obra está abierta a la respuesta de un tercero y, posiblemente sin esa respuesta, la obra no concluya. Entonces se comprende que se presenta la necesidad de la intervención de los participantes y, como ya se había narrado antes en el capítulo uno, "el sentido es el producto de una interacción entre el artista y "el que mira", y no un hecho autoritario" (Bourriaud, 2006, p. 101). Hoy se debe trabajar para poder comprender la obra que viene en fragmentos.

Ahora bien, las prácticas centradas en las relaciones sociales no vienen sin un contexto. Esto lo define muy bien Bauman (2000) en los noventa:

[...] espacio público, pero no civil está destinado a prestar servicios a los consumidores o más bien a convertir al residente de una ciudad en consumidor según palabras de Liisa Uusitalo, "los consumidores suelen compartir los espacios físicos de consumo como salas de concierto o de exhibición sitios turísticos de actividad deportiva shoppings y cafeterías sin mantener ningún tipo de interacción social". (p. 105)

Esto nos quiere decir que el sistema está configurado de tal manera que los espacios públicos sean para la acción y no la interacción; donde por el hecho

que haya personas se legitima la acción colectiva sin importar ninguna relación, puesto que si hay relación se distraería del consumo. En efecto, el enemigo que se debe combatir es la mecánica de las acciones, la relación proveedor-cliente.

Además, los esfuerzos por mantener a distancia al “otro”, al diferente, al extraño, al extranjero, la decisión de excluir, la necesidad de comunicación, de negociación y de compromiso mutuo, no sólo son concebibles, sino que aparecen como la respuesta esperable a la incertidumbre existencial que ha dado lugar a la nueva fragilidad y fluidez de los vínculos sociales. La frase “no hables con extraños” (Bauman, 2000, p. 118), ha sido un discurso utilizado para “protegerse del otro” como si siempre el extranjero fuese a hacer daño. Este mecanismo ha sido parte de políticas excluyentes que han llevado a no tener vinculación comunitaria.

Es precisamente en este camino en donde entra el arte relacional, a formar relaciones entre un individuo y otro, donde la estética del arte se transforma, así como ya se había transformado la belleza en el arte contemporáneo (Danto, 2018). Así, en los noventa, Bourriaud observa que se crea una estética relacional que se centra en producir vínculos entre personas en un día a día donde el ser humano se ha perdido. Mientras tanto, otros artistas y teóricos van más allá según los contextos y se proyectan a una estética relacional donde existe una relación de calidad; o sea, una verdadera transformación:

El activismo artístico trata de cambiar las condiciones de vida en las zonas subdesarrolladas económicamente, quiere producir preocupaciones ecológicas, ofrecer acceso a la cultura y a la educación para las poblaciones de los países pobres, llamar la atención sobre la difícil situación de los inmigrantes ilegales y mejorar las condiciones de las personas que trabajan en las instituciones artísticas. (Groys, 2016, p. 56)

De acuerdo a la postulación de Boris Groys, el artista desarrolla un proyecto humanitario, pero no se desprende de su rol en sí, puesto que su primer objetivo e intención es realizar una obra, en la cual visualiza una forma estética que produzca una percepción sensible en los participantes.

El objetivo del diseño es cambiar la realidad, el *statu quo*, hacerla más atractiva, mejorarla para el usuario. El arte parece aceptar la realidad, el *statu quo*, tal como es. Pero el arte acepta el *statu quo* en tanto disfuncional, fallido, lo hace desde una perspectiva revolucionaria o incluso posrevolucionaria. (Groys, 2016, p. 67)

Retrocediendo un poco, estos indicios activistas ya existían en los 70, como ya se ha mencionado, cuando los esfuerzos por revivir la democracia transnacional se valieron de dos formas: la comunicación y la activación de comunidades a través de programas institucionales que facilitaran el intercambio entre varias comunidades. Para Appadurai, esto tiene como consecuencia la circulación de ideas acerca de las formas de vida, que en conjunto con otras organizaciones seleccionan estrategias para mejorar la vida de los más pobres.

Una característica de estos proyectos es que los habitantes participen y se realce la mayor habilidad. La producción se monta tomando en cuenta los conocimientos previos de la comunidad. Este tipo de producción está orientada a la elaboración de objetos y a la producción o afianzamiento de identidades. Por añadidura, tienen la ventaja de vincular al extraño que pasa por el espacio público, dado que las dinámicas del arte participativo exploran las formas de vida social al pasar por una reorganización.

Nina Felshin (1995), en su libro *But is it Art? The spirit of art as activism*, expone al arte activista como una práctica híbrida que tiene como objetivo generar cambios positivos donde confluyen impulsos artísticos, políticos, tecnológicos que adaptan sus elementos para unirlos a la organización comunitaria, colocando a los artistas en diferentes roles como periodistas, topógrafos, moderadores, interlocutores, etnógrafos, educadores, organizadores, etc. Sumado a esto, el arte activista es procesual debido a que su riqueza está en el proceso y en la recepción del mismo, por ello la mayor parte de las obras son hechas en lugares abiertos, públicos, en la comunidad a trabajar y no en la institución.

El arte relacional es una emergencia, como lo llama Laddaga (2006) y no es solo “[...] un fenómeno que se deba a la interacción de un grupo de elementos, sino a una formación que persiste” (p. 288), porque son proyectos que se quedan



presentes en la comunidad. Asimismo, otros formatos, como las obras de citas de las que hablaba Bourriaud (2006), administran su propia temporalidad “la provisión de ciertas formas para las relaciones sociales es una constante histórica desde los años sesenta” (p. 34), también son obras que su sentido está en lo que ocurre en el transcurso.

Por ende, las obras no pueden ser vistas desde lo superficial, desde lo aparentemente estético o actuado porque “no se trata de representar mundos angelicales, sino de producir las condiciones de esos mundos” (Bourriaud, 2006, p. 104), por ende, el valor de la exposición y de la imagen que se crea en el espectador, debe ser el de un arte que es activismo, como se ha visto y que no necesariamente tiene la obligación de cambiar una realidad, sino más bien de mostrarla para entenderla, para visibilizarla y buscar su mejoría o inducir a la paz. No obstante, este trabajo no pretende responder a la moral, sino que busca entender cómo se podría analizar estas prácticas, Guasch (2009) señala:

La obra de arte de los noventa transforma al espectador en vecino, en interlocutor». Es bajo esta «esfera relacional» que hay que entender otro importante aspecto: la interactividad con el espectador en el seno de la experiencia estética, y los procesos de comunicación entendidos como útiles para poner en contacto individuos y grupos humanos. (pp. 427)

Al comprender este escenario resulta importante traer a colación el primer planteamiento que hace Bourriaud con los “modelos de sociabilidad”, o formas que apuntan a intervenir en el plano de la intersubjetividad; es decir, en la esfera de las relaciones humanas y no de humano-objeto. Esta aportación conceptual que construye el autor se da con la finalidad de poder evaluar, analizar, criticar y juzgar las obras de acuerdo con las relaciones humanas que se producen, así “como también interrogarlas y ponerlas bajo sospecha” (Lenarduzzi y Samela, 2019, p. 76). Aunque a lo largo de su libro *Estética Relacional*, Bourriaud solo magnifique ciertas obras en donde, según su concepción, se establecen relaciones humanas y por deducción propicia una experiencia estética en la que no se establece una forma de análisis concreta; más adelante en su libro *Postproducción* sí lo proyecta al hablar acerca del arte actual en donde no hay una diferencia grande entre lo creado y la copia, donde la tecnología ha

atravesado la parte autoral y existe contaminación y tráfico entre el consumo y la producción:

Los dos textos tienen en común la búsqueda de un método basado en el análisis del arte en relación con las mutaciones contemporáneas, tanto si son sociológicas, como económicas y tecnológicas. Pero lo que distingue a este último texto es que analiza un conjunto de «modos de producción», buscando establecer una tipología de las prácticas contemporáneas (la estética después del MP3 o cómo habitar una cultura global). La obra de arte como superficie de almacenamiento de información a partir de un replanteamiento de las nociones de interactividad, así como de creación, de autoría y de originalidad a través de la problemática general del «uso». Lo importante en la relación del artista con la historia del arte no es la ideología de la apropiación que remite a la idea de la propiedad, sino una cultura basada en el «uso de las formas»: una cultura de la actividad permanente de los signos basada sobre un colectivismo asumido. (Guasch, 2009, p. 422)

Parece ser que Nicolas Bourriaud hace un gran aporte dentro de la historia y la crítica del arte contemporáneo al asumir el reto de nombrar Estética relacional a las prácticas artísticas que se levantan en los años noventa producto del derrocamiento del Muro de Berlín, entre otros acontecimientos mundiales como en América Latina, donde su búsqueda empieza por una protesta de toma de espacio público; no obstante, queda pendiente en su discurso la forma de análisis que precisan estas prácticas que, en su diversidad, cuestionan a todos.

El latinoamericano, Néstor García Canclini en su extenso libro *La sociedad sin relato* (2010), no obstante, va a precisar los acuerdos y desacuerdos que tiene con Bourriaud y va a establecer pautas que sin duda elevan el pensamiento de Ranciere como un mejor planteamiento para analizar estas prácticas. Pues bien, entendiendo a Bourriaud, el arte consiste en crear relaciones, pero su propuesta, según Canclini, de cierto modo termina siendo contrahegemónica por su resistencia al consumo. Así también deja claro que hay dos sentidos de la formación de comunidades en este tipo de proyectos y es que son temporales y de compromisos frágiles que: “por un lado, auspicia un arte como forma de habitar el mundo; por otro, exalta la tendencia a no residir en ningún lugar” (Canclini, 2010, p.133).

En contraste, Canclini destaca a Ranciere por centrarse en los modos de sentir al momento de analizar estas prácticas; ve un aporte en el lugar donde se sitúa porque no se queda en lo superficial, por el contrario, intenta entender lo

visible e invisible. De esta forma se prevé sujetos y objetos nuevos en donde se haga visible lo que está oculto y se pueda escuchar lo que ha sido silenciado como resistencia, siendo esto político. Por ello este autor no pretende un arte relacional como creación de microesferas sociales, sino que propone reconfigurar el espacio público.

Rodrigo Alonso (2006), por su parte, también toma como referencia el texto de Jacques Ranciere para hablar del problema entre estética y política, en el que comienza diciendo que se ha terminado con el ilusorio pensar que el arte tiene una capacidad radical para transformar una comunidad, cuando construye espacios y relaciones que permiten reconfigurar el territorio común.

En este ambiente se ve cómo se cambian los roles entre artista y espectador y se desespecifican los instrumentos, algo tan característico del arte relacional, ya que se necesita del desplazamiento de la percepción tanto del espectador como del artista. En palabras de Alonso (2006):

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda en relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio. (pp. 5-6)

Es político, entonces, por tomar una postura y esa postura es intercambiar roles, crear nuevos espacios, resignificar las relaciones sociales. La política comienza, como menciona el autor, cuando los que “no tienen tiempo” se quedan perplejos frente a una obra de arte y se toman un tiempo para sentirse ciudadanos. Estas palabras se pueden reflejar claramente en la obra *Voces Monumentales (de Ishmael Randall)*, citada en el capítulo uno. Esta obra contenía las historias de las personas que vendían desde hace muchos años velas, flores y más productos en el Parque Calderón, invitaba al espectador a quedarse buen tiempo escuchando toda la historia, la misma historia que pudo haber sido contada si el público se acercaba a comprar una vela fuera de la iglesia y se hubiera dado el tiempo de escucharla, pero donde no se le dio el tiempo que necesitaba para ser contada, mientras que, en la exposición de la Bienal, sí porque para Alonso (2006) lo sensible tiene que ver con “esta distribución y esta redistribución de

lugares y de identidades, esta partición y esta repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible” (p. 6).

En consecuencia, la relación entre estética y política es la estética de la política y la política de la estética, puesto que no son diferentes, ni tampoco son separadas; en palabras más fáciles el autor lo plantea de la siguiente manera: “no siempre hay política, a pesar de que siempre hay formas de poder. Del mismo modo no siempre hay arte, a pesar de que siempre hay poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza” (Alonso, 2006, p. 7). En este sentido es posible afirmar que arte y política están ligados en un espacio y tiempo de forma independiente.

Por ende, el arte tiene que ver con la división política de lo sensible en la medida en que forma una experiencia autónoma, una experiencia constituida por una nueva colectividad de vida, mas no un arte por el arte, o un arte de la calle; es decir que no se basa solo en romper cánones establecidos o de transformar el mundo, sino de despertar, porque “la educación estética es por tanto el proceso que transforma la soledad de la apariencia libre en una realidad vivida que suprime la apariencia y cambia la ociosidad estética en movimiento de la comunidad viva” (Alonso, 2006, p. 11). No obstante, se debe tener un factor en consideración y es el hecho de que “las personas vulgares no tienen los mismos sentidos que las personas refinadas”, puesto que las élites invertían en educar los sentidos (Voltaire, citado por Alonso, 2006, p. 9). Es por esta razón por la cual, el arte relacional, la mediación, la curaduría pedagógica, los departamentos pedagógicos en los museos, la educación estética en las escuelas públicas, los proyectos en los GAD's entre otros, son estrategias e intentos que se han levantado para que mengue la desigualdad.

El sociólogo Pierre Bourdieu aborda también varios temas acerca de una sociedad globalizada, poniendo en relieve el arte para destacar la desigualdad en el campo cultural. Acerca de los bienes simbólicos, en su escrito sobre *Consumo Cultural* y Canclini, dice que lo que ocurre, en primer lugar, con la hibridación cultural, es que se producen relaciones de poder en donde una cultura siempre queda sobre la otra, o donde la globalización homogeniza a

todas. Tanto Bourdieu como Canclini ven que el valor que se le dé a una obra de arte depende de la educación que se tenga, dado que ahí se forman esquemas de percepción que permiten comprenderla:

Panofsky llama la "capa primaria del sentido que podemos penetrar sobre la base de nuestra experiencia existencial", a la "capa de los sentidos secundarios", es decir, a la "región del sentido del significado", sino si se poseen los conceptos que, superando las propiedades sensibles, tomen las características propiamente estilísticas de la obra. (Bourdieu, 1984, p. 3)

Según Bourdieu, el gusto se forma de manera social y la empatía con la obra de arte no tiene nada que ver con un flechazo, sino que supone un acto de desciframiento. El problema se efectúa cuando este código cultural que actúa como un capital es distribuido de manera desigual, puesto que no todas las personas tienen el mismo bagaje cultural. Las preguntas que surgen a continuación son ¿qué tan real es el arte relacional? y ¿hasta qué punto llega? Son estas las aristas que va a tomar Bishop más adelante para hablar de las relaciones de poder en el arte relacional y de cómo ciertas obras continúan siendo elitistas a pesar de su consigna "relacional".

El texto *De la miseria simbólica, del control de los afectos y de la vergüenza que eso constituye* de Bernard Stiegler, dibuja los condicionamientos que el ser humano ha tenido desde el principio de sus días hasta la actualidad para, de esa manera, explicar su criterio acerca de que no se ha podido formar una comunidad de afecto, en el contexto actual:

Sostengo que es necesario poner la cuestión estética en un plano nuevo y en relación con la cuestión política, para invitar al mundo artístico a que retome la comprensión política de su rol. El abandono del pensamiento político por parte del mundo artístico es una catástrofe. (Stiegler, 2004, p. 1)

En este sentido lo político llama a la relación con el otro en *Simpatya*, el poder vivir juntos por un futuro, en medio de las individualidades de cada uno. Se hace un paréntesis en este punto para señalar que para Ranciere "la politicidad es sensible" (Stiegler, 2004, p. 2) y que con ello omite un criterio muy importante, que señala Stiegler y que es el eje del texto: la sensibilidad que está siendo bombardeada por el marketing, cayendo en la miseria simbólica.

A lo que el autor denomina miseria simbólica es a la falta de experiencia estética que están dejando de tener muchos individuos que han sido condicionados a las imágenes del marketing. Ahora, según se comprende en la tesis de este autor, este condicionamiento se expande aún más o se crea más fuerte en la gente que vive en zonas cerradas, en guetos, en la zona urbana también se consume televisión o cualquier imagen, pero hay cierto grupo de gente que todavía tiene el privilegio de vivir la experiencia estética.

Más adelante, entrando ya en la lectura se puede reconocer de qué modo la hegemonía aliena al individuo a través de los medios de forma “indirecta”, por decirlo de esa manera, quizá porque no se lo siente de pronto de golpe sino como parte del diario vivir, provocando que se pierda la singularidad de cada individuo. Stiegler (2004) lo explica así:

Desde el momento en que carezco de singularidad yo no me amo: uno no puede amarse si no es a partir del saber íntimo que se tiene de la propia singularidad, y por eso se dice que “la comunidad consiste originariamente en la intimidad de la relación de sí a sí”. El arte, por su parte, es la *experiencia* y el *sostén* de esta singularidad sensible en tanto que invitación a la actividad simbólica, a la producción y a la búsqueda de estas huellas en el tiempo colectivo. (p. 6)

Pues bien, el autor argumenta que la comunidad no existe sino más bien como un agenciamiento del sistema. De todas formas, estos agenciamientos tienen capas que él denomina epifilogenéticas; esto quiere decir que acumulan capas de legados, como si cada objeto tuviera una memoria. En una sociedad controlada por el marketing y el consumo, donde nada abastece, estos agenciamientos van acumulando herencias de insatisfacción, de sentimiento de desamparo; es ahí cuando se genera una pérdida de la participación simbólica (pérdida de individualización), porque, aunque se es libre de desear, no se lo puede tener todo. Esto le deja al agenciamiento un trago amargo y lo convierte en una sociedad de frustración:

Por miseria simbólica entiendo entonces la pérdida de individuación que resulta de la pérdida de participación en la producción de los símbolos, tanto de aquellos que designan los frutos de la vida intelectual (conceptos, ideas, teoremas, saberes), como de aquellos que designan la vida

sensible (artes, habilidades manuales, costumbres). (Stiegler, 2004, p. 10)

El arte, entonces, se puede volver una lucha política, porque también le pertenece por cuanto es un derecho con el que cuenta el ser humano. Para los colectivos artísticos su obra política puede ser su forma de luchar en una guerra, donde su arte se levante contra lo que está ocurriendo, que es ese control del consumo sobre las sociedades. Walter Benjamin parecía estar en 1934 adelantado ya a todos estos tiempos, eso se ve reflejado en una ponencia que realizó para estudiantes de literatura donde partió explicando lo que se ha conocido como tendencia literaria, al introducir a escritores que ejercían su profesión en beneficio del proletariado y no de forma autónoma. La cuestión, es que se había distinguido dos tipos de escritores los de calidad y los de tendencia, que es donde el artista desarrolla su planteamiento, puesto que no porque sea un escritor de tendencia quiere decir que no tenga escritura de calidad.

A lo que Benjamin (2004) agrega relevancia es a la crítica materialista, al cuestionar acerca de la relación social y, por ende, de la producción de la obra. En este cuestionamiento trae consigo preguntas tales como: “¿cuál es la posición de una obra con respecto a las relaciones de producción de la época? quisiera preguntar: ¿cuál es su posición dentro de ellas?” (p. 3), lo importante de la respuesta es que ayudaría a saber el retroceso o progreso de la tendencia literaria para el concepto de la obra.

Este tema resulta necesario mencionarlo para el estudio de esta investigación debido a que, al entender al artista, no solo como artista, sino también como productor (que ya se explicará más adelante lo que conlleva), traerá luces para realizar el análisis de las obras. En cuanto al espectador Benjamin menciona a Tretiakov, un personaje bastante trascendental en primer lugar por distinguir al escritor en ejecución de un escritor que informa. Un escritor, al operar, está incluyendo al espectador activamente. El trabajo de este escritor fue tal que, según lo relata Benjamin, llegó a la Comuna El Fato Comunista a realizar concentraciones populares para redactar periódicos que serían publicados en Moscú, murales e introdujo la radio y el cine ambulante. Más



adelante, la distinción que se tenía entre autor y público comienza a desaparecer en la prensa soviética:

[...] mientras el escritor experimente sólo como sujeto ideológico, y no como productor, su solidaridad con el proletariado, la tendencia política de su obra, por más revolucionaria que pueda parecer, cumplirá una función contrarrevolucionaria. La consigna en que se resumen las exigencias del activismo es la de “democracia”, es decir, “soberanía del espíritu”. (Benjamin, 2004, pp. 6-7)

Ahora bien, el lugar del hombre intelectual que lucha junto al proletariado de forma activista, solo se establece en su producción. Es importante destacar lo que señala Benjamin en cuanto a la producción, ya que él dice que al momento de producir debe haber una transformación, porque si no lo hubiera, entonces no tendría caso, por más que su intención sea revolucionaria.

Posteriormente va ilustrando con un ejemplo cómo se puede transformar en la producción, para lo cual habla de la nueva objetividad en donde todo puede ser fotografiado profesionalmente. Por ejemplo, en el caso de un fotógrafo que tiene salida económica al realizar fotografía comercial, debería también proponer algo nuevo como, por ejemplo, dar a su placa una leyenda que la sustraiga del consumo, con la finalidad de darle valor revolucionario y político a su producción. No ser productor sería instalarse cómodamente en una situación incómoda, donde el sistema ampare al artista para que haga arte sin producir; sin transformar, solo por estar a la moda:

[...] sus productos deben poseer, además y antes de su carácter de creaciones, una función organizadora. Y sus posibilidades de ser utilizada como elemento organizador no deben limitarse de ninguna manera al plano propagandístico. La tendencia por sí sola no es suficiente. (Benjamin, 2004, p. 11)

Esto añade que el artista como productor debe ser capaz de integrar y de instruir a otros artistas y de enseñar con su comportamiento. Mientras más espectadores se conviertan en colaboradores y coautores, el aparato productor mejora y crece. Además, así como crece en talento humano, también puede crecer en técnicas, por eso es tan rico el texto de Benjamin en todos los tiempos, ya que trae a colación el ejemplo glorioso de Brecht, donde en vez de competir entre medios artísticos toma aptitudes de cada uno de estos y prepara su obra. De esta forma

cada actor, director, texto etc., podían cambiar de funciones y el orden de los sucesos debido a su naturaleza de interrupción; elemento tomado de los nuevos medios (montaje) y es gracias a ello que se lleva al descubrimiento del estado de las cosas, donde el espectador asume su papel dentro de la obra.

Benjamin alienta a producir desde la generosidad y la transformación, desde la lucha contra el capitalismo, dejando un valioso legado al arte relacional. De hecho, a raíz de su tesis, Hal Foster (2001) hace un recorrido relámpago desde 1934 para desembocar en los ochenta donde, según argumenta, cree volver a ver la figura del artista como productor en la medida en que se está transformando la forma de recepción, así como lo indicó Benjamin, pero en este caso el artista como etnógrafo.

En este contexto, es conveniente comenzar nombrando mitos que el autor aclara para que no existan confusiones entre artista productor y artista etnógrafo, en tanto que, en el productor, se hablaba de una transformación, pero en el artista etnógrafo, no se habla de que una transformación política sea una transformación artística, así como tampoco se habla de hacer etnografía con otro (subalterno/poscolonial/lejano) y que por ello cambiará el sistema.

Desde la perspectiva posestructuralista el etnógrafo no entendería por más inmersión lo que está pasando ese otro, porque no es ese otro para él y, por tanto, tiene vedadas sus circunstancias. De todas maneras, hay antecedentes de haber explorado la etnografía con artistas de los veinte y en los cuarenta y es claro que la vanguardia surrealista es la misma que relacionó los impulsos autodestructivos con rituales de otras culturas, como fue el caso de Bataille y Senghor, quienes trabajaron con el movimiento de la negritud donde oponían la emocionalidad africana frente a la racionalidad europea. Pero ya la casi antropología en el arte no se da, así afirma Foster (2001).

La antropología moderna y posmoderna ha sido vista por diferentes autores, en definitiva, como la ciencia que estudia al Otro para poder tomar definición del sujeto en cuestión. Es necesario saber quién es el Otro para definirlo, pero, en esta posición, Franco Rella critica a algunos filósofos y añade:

[...] las definiciones dominantes que representan a la política como tal. Más en general, esta idealización de la otredad tiende a seguir una línea temporal en la que un grupo es privilegiado como el nuevo sujeto de la historia únicamente para ser desplazado por otro, una cronología que puede arrumbar no sólo con diferentes diferencias (sociales, étnicas, sexuales, etc.), sino también con diferentes posiciones dentro de cada diferencia. El resultado es una política que puede consumir sus sujetos históricos antes de que éstos devengan históricamente eficaces. (Foster, 2001, p. 182)

De diferentes formas se ha estado llevando la antropología por lo que Fanón, en su exposición acerca de una anécdota sobre la negritud, rompe con ese pensamiento y da lugar a nuevos pensamientos. Ahora bien, hasta el momento solo se ha hablado de la antropología, pero no del arte; lo que ocurre en la contemporaneidad es que los artistas, tanto como los críticos, añoran el trabajo de campo, donde parece ser que es el lugar de coincidencia entre la teoría y la práctica. Tomando en cuenta el mal uso de la antropología en el arte que se había hecho en ocasiones pasadas, Foster (2001) se pregunta: “qué distingue, pues, al giro actual, aparte de su relativa autoconsciencia respecto del método etnográfico?” (p. 186). Entre las varias razones (que resultan ser muy atractivas) está que es contextual, es interdisciplinaria, junta la teoría y la práctica, su objeto de estudio es la cultura, el trabajo de campo es preprofesional, es autocrítica, entre otras.

El giro etnográfico del arte es constituyente ya que varios autores exponen sus teorías culturales, artísticas y demás en torno al cambio de medios y de percepción en el arte. Según el autor, esto hace que el arte de paso al campo ampliado de la cultura del que la antropología tenía que ocuparse. No obstante, en los últimos años, el arte ha pasado entre lo sociológico y lo etnográfico: “una conciencia de los presupuestos sociológicos y las complicaciones antropológicas guía también a los mapeados feministas de artistas como Mary Kelly y Silvia Kolbowski” (Foster, 2001, p. 194). En la obra *Interin*, por ejemplo, Kelly realiza un mapeo al unir las voces del grupo feminista con imágenes donde se pueda explayar su pensamiento personal y político. Este trabajo etnográfico permite, según Bourdieu, abstraer la cultura que se está estudiando.

Se sugiere, además, que en el trabajo antropológico no hay entusiasmo o compromiso, como muchas veces ha acontecido en obras que han surgido

dentro de la institución o encargadas, donde no existe un después de la obra o donde la artista pierde su “autoridad” y se tiende a caer la mirada sobre el “oprimido”.

Sin embargo, también hay obras que han investigado historias que no han sido contadas o que trabajan en lugares específicos haciendo obra, no precisamente para embellecer al lugar y hacerlo comercial, sino para revalorizar la cultura, por decirlo de esa manera. Es lógico, nos dice Foster (2001), que el arte apunte a un despegue de la economía de los lugares en donde se puede establecer relaciones entre los turistas y artistas del sitio.

Pasa que, como se ha visto en varios casos, los presupuestos que son otorgados por instituciones para que el artista trabaje como etnógrafo, terminan dirigiendo su trabajo hacia el primitivismo. Además, se llevan las estrellas los cabecillas y se mantienen líneas de discurso impuestas por el sistema que conllevan, por supuesto, estereotipos. En este sentido se reitera una vez más lo delicado que es el trabajo como artista etnográfico.

En conclusión, lo que sugiere Foster (2001), es una distancia crítica, dado que al sobre identificarse con el otro puede existir un mal entendimiento y viceversa, no puede haber tanta distancia que no permita ser empático al etnógrafo-artista con la comunidad con la que está trabajando, central fundamento a tener en cuenta.

Después de haber comprendido la parte del rol del artista, cuando su propuesta es relacional dentro de las diferentes perspectivas que se han descrito hasta este punto, cabe también entender qué pasa con el espectador. Para ello se va a partir de Ranciere (2010) que indica que cada espectador tiene el poder de traducir a su manera lo que percibe, para así ligarlo a la aventura intelectual singular que le hace semejante a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias vincula a los individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, en la medida en que los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar sus propios caminos.

De esta forma Ranciere (2010) rechaza las oposiciones que se pudieran argumentar en torno al arte autónomo y al heterónimo; un arte por el arte o un arte al servicio de la política, un arte del museo y un arte de la calle, respectivamente. Para él la autonomía o la independencia estética no es aquella que involucra el "hacer" artístico. Para Ranciere esa autonomía tiene que ver más con "[...] una forma de experiencia sensible, ésa que, al poder todos disfrutar de ella, constituye "el germen de una nueva humanidad" (Almazán, et al., 2011, p. 335). Siguiendo a Ranciere:

El problema consiste en trabajar una reconfiguración de la división de lo sensible donde las categorías de la descripción consensual se encuentren puestas en tela de juicio, donde uno ya no se ocupa de la lucha contra la exclusión, sino de la lucha contra la dominación; no consiste en reparar fracturas sociales o preocuparse por individuos o grupos desheredados, sino en reconstituir un espacio de división y capacidad de intervención pública, poniendo de manifiesto el poder igualitario de la inteligencia. (Almazán, et al., 2011, p. 336)

Lo que se había ya manifestado anteriormente, el espectador al emanciparse, o sea, al tener el poder, el control de decidir sobre su percepción está tomando posesión de sus actos, por ello es que todo arte es político, no al separarlo sino al luchar como medio contra la dominación.

De forma más específica Ranciere en su libro, *El Espectador Emancipado*, fue invitado a hacer una crítica al teatro con respecto al espectador, dado que previo a este escrito ya había hablado en relación al maestro ignorante. Y tomando en cuenta que las críticas hasta entonces hechas habían sido en razón de que no hay teatro si no hay espectador, la palabra *espectador* para estos críticos connotaba desconocimiento, pasividad. Al estar separado de la capacidad de pensar y actuar, se llega a dos conclusiones, (la primera no interesa), la segunda tiene que ver con:

[...] construir un teatro nuevo a partir de ese poder activo, o más bien un teatro devuelto a su virtud original, a su esencia verdadera, que los espectáculos que se revisten de ese nombre sólo ofrecen en una versión degenerada. Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos. (Ranciere, 2010, p. 11)

Con ello Ranciere sugiere que se cambie la práctica del espectador, desde la dinámica hasta el pensamiento, para lo cual el artista o el constructor del guion debe dar pautas que lo obliguen a accionar, a enfrentarse, a afinar su mirada y a no dejarse llevar por la ilusión porque “si el teatro encarna así la colectividad viviente, opuesta a la ilusión de la mimesis, no habrá que sorprenderse si la voluntad de devolver el teatro a su esencia puede adosarse a la crítica misma del espectáculo” (Ranciere, 2010, p. 13).

Es interesante analizar esta cita de Ranciere ya que presenta relación con el estudio de esta investigación. El teatro, como lo indica el autor, se crea para una colectividad, se crea para que la gente se relacione, para que juntos acudan a ver y a conversar de la obra, que es lo que ocurre en el arte de relación (que se ha venido desarrollando en estas líneas), pero la coincidencia, una vez más, es de acuerdo a esta búsqueda por hacer frente a la sociedad del espectáculo “cuanto más contempla, menos es”, a este sistema social al cual Bourriaud sostiene que los artistas plásticos empiezan también enfrentándolo en los noventa.

“Lo que el hombre contempla en el espectáculo es la actividad que le ha sido sustraída, es su propia esencia, convertida en algo ajeno, vuelta contra él, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento” (Ranciere, 2008, p. 14), en este sentir el autor plantea revisar estas posiciones entre artista/espectador. Así también Brecht argumenta que la mediación teatral hace que el espectador actúe. En este contexto entra el planteamiento de Ranciere con respecto al maestro; cuando su distancia con el ignorante se acorta (esta distancia sin medida, impuesta, que solo es una posición). Para explicarlo mejor, se trataría de aceptar que el ignorante no ignora todo y que el maestro tampoco sabe todo, por cuanto ignora la desigualdad de inteligencias.

En definitiva, lo que el autor quiere decir es que no se puede pensar en opuestos porque se ha condicionado a la pasividad como “malo” y al actor como “bueno”, pero cuántos espectáculos hay también, que no son interesantes y cuántos espectadores, al mirar, también están creando su propia producción. Esta separación de lo sensible es a la que apela Ranciere (2008), con un planteamiento del espectador emancipado:

Ser espectador no es la condición pasiva que tendríamos que transformar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento lo que ven con lo que han visto y dicho, hecho y soñado. (p. 23)

Lo que el arte contemporáneo propone es colocar esta separación de roles en una igualdad. Para ello se necesita de espectadores emancipados; sea una comunidad de narradores o de traductores.

Según Ranciere, el terreno donde está pisando el arte contemporáneo es el descrito por Lyotard, donde apunta que la estética política de Kant ha sido reemplazada por una estética de duelo. Entre esta desilusión el autor propone “elaborar el sentido mismo (..) [del] término estética (...), un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad (...) y modos de pensabilidad de sus relaciones, lo que implica una cierta idea de efectividad del pensamiento” (Ranciere, 2008, p. 1).

Para ello es necesario hacer una división de lo sensible, que quiere decir una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. Con ello Ranciere apunta a la división de lo sensible en el arte cuando este se presta para tres “funciones” y, por así decirlo, de reunir la comunidad, mostrar su ideología y realizar el acto artístico.

Para Ranciere lo estético es verdaderamente aquello que se relaciona a la experiencia sensible. Esta se constituye en un mundo común y eso es política, porque lo político es estético y lo estético es político. Sin embargo, en este mundo, no están todos contenidos ya que esta evidencia sensible ha sido distribuida jerárquicamente en partes y, así mismo, en funciones exclusivas a los cuerpos. Por esto quedan partes visibles y otras invisibles y esto es un motivo por el cual interviene la democracia en lucha de nuevas percepciones y de otras calificaciones que no les han sido otorgadas.

Ahora bien, ¿qué hay del trabajo del espectador en sí?, Natalia Matewecki realiza una gran aportación en cuanto al trabajo del espectador, puesto que separa su forma de intervenir en el arte relacional, participativo, comunitario, experimental, procesual, político, etc.



Según Bourriat, esta clase de obras se presentan como una duración por experimentar una apertura posible hacia un intercambio ilimitado entre el artista y el espectador. (...) El artista le exige al espectador distintos grados de participación al negociar con él relaciones más o menos abiertas. (Matewecki, 2013, p. 1)

Es así que Matewecki decide presentar tres tipos de espectadores que actuarán según las diferentes prácticas artísticas que la autora ha colado para poder comprender sus diferencias. Al hablar de un espectador testigo, como su nombre lo indica, el público y la institución legitima. Esto viene a ser una especie de testigo en la medida en que da cuenta de qué ha ocurrido en la obra. De esta forma la artista utiliza registros fotográficos y videográficos, como un medio o evidencia que dan cuenta de la acción en vivo; no obstante, también lo hace con la intención de registrar la presencia del público. En consecuencia, el "... espectador-testigo, se convierte en una suerte de escribano" (Matewecki, 2013, p. 1). En todo caso, aunque su forma de participar en la obra sea solo como observador, como ya se ha visto, el espectador tiene un encuentro íntimo con la obra.

Ya señalaba Bourriat que cada vez aumentan las obras interactivas, que entregan al espectador un ejercicio o trabajo. El público es invitado a ejercer acción sobre la obra, del mismo modo que lo hace con sujetos y con textos. Entonces el espectador invitado es quien, por lo general, interactúa con obras tecnológicas que necesitan de su acción para poder funcionar. A esto se añade que el espectador invitado toma conciencia y reflexiona acerca de la misma. En este sentido, el espectador protagonista es un ente más avanzado. Por decirlo de alguna manera, para asistir a un meeting, manifestación, colaboración entre personas, juegos y crear una relación, se necesita de un acuerdo mutuo, aunque muchas veces sea tácito, tanto del o los participantes, como del artista:

En el caso de aquellas obras procesuales, comportamentales o performativas, que requieren de recepción individual, pautada y activa, le asignan al espectador el lugar de protagonista, se concentran en su experiencia, en el intercambio, en las relaciones puestas en presencia recíproca y en la dialéctica intersubjetiva del que observa y de aquello que nos mira. (Matewecki, 2013, p. 5)

Es así como el espectador protagonista es fundamental para la producción de la obra, como su palabra lo indica, se convierte en la parte principal, no solamente

por asistir sino también por entregar su tiempo, su información, sus experiencias, pensamientos y, en ciertos casos, sus partes biológicas.

Ahora bien, de la misma manera, Guadalupe Aguilar escribe un texto llamado *La interacción, la interpretación y la implicación como estrategias participativas*, en donde coloca al espectador sobre niveles y, con ello, lleva al lector a entender que ya no existe una separación entre el artista y su público. El arte participativo, entonces, entendido como obras que adquieren su realidad en la medida en que son experimentadas por su audiencia, mutan su sentido y hacen que tengan una indefinición, puesto que no tienen una estructura fija y se cierran con el agregado de la participación del espectador. Pero este, por su naturaleza, puede generar diferentes reacciones.

Al respecto, la autora añade que existen propuestas donde lo participativo no resulta como se lo esperaba y donde las condiciones no son "... las óptimas para el enriquecimiento de los valores artísticos de la propuesta y, como consecuencia, la participación se limita a fomentar la interpasividad" (Aguilar, 2010, p. 11). Con esto se entiende que los artistas han tenido que doblar su creatividad y desarrollar estrategias que incentiven la participación del público, como la introducción de propuestas que contengan juegos, objetos interactivos y palabras. No obstante, hay obras que, por su naturaleza, conllevan mayor dificultad para activarse.

"El primer contacto con cualquier obra es a través de los sentidos, son los sentidos los que permiten encontrar "el origen del objeto en el corazón mismo de nuestra experiencia" (Merlau-Ponty, citado en Aguilar, 2010, p. 13). Esta relación, experiencia es poli sensorial, ya que todos los sentidos están receptivos a la nueva materia que se consume. Si bien los ojos son el primer contacto, el tacto es lo que permite con mayor certeza conocer el objeto. En este contexto el arte participativo actúa como mejor vinculante que otro medio artístico ya que este permite ese acercamiento y posesión de la obra. Además "a partir de la percepción de una obra, tiene lugar una serie de relaciones psicológicas, físicas, afectivas y cognoscitivas entre sujeto y objeto" (Aguilar, 2010, p. 15).

La autora menciona dos aspectos bastante importantes a considerar; si bien una mirada contemplativa permite generar procesos de identificación

bastante profundos entre el que mira y la obra (lo que el artista transmite ), sin necesidad de un contacto físico, también los desplazamientos de un participante en una instalación hacen que el objeto perpetúe aún más. Mientras el público se desplaza y mantiene contacto con el objeto, existe cierta sumersión, manipulación y construcción del mismo.

Para Almazán, et al., (2011), es así como José Luis Brea encuentra dos escenarios (no excluyentes). En el primero hay un claro referente lacaniano y, particularmente, trabaja con el tema de la constitución del yo en su relación con la construcción de la mirada como estructura de relación instituyente del yo en el encuentro con el/lo otro, con el otro y con el mundo. El segundo se detiene en el análisis de las imágenes; haciendo referencia a aquellas vías de socialización.

Esto presupone el lanzamiento de las imágenes al exterior, a un mundo que las contempla como si fueran entidades libres, "... naturalmente resistentes a cualquier orden de apropiación privada) y cómo ellas registran de una manera inexorable el proceso de la construcción identitaria en un ámbito socializado" (Almazán, et al., 2011, p. 348), pero que es también comunitario, puesto que el copiar una imagen es tomar la experiencia sensorial de otra persona.

Cabe resaltar un punto que trae a colación Aguilar y es que todas las obras de arte, (la autora de esta tesis diría casi todas), pretenden ser entendidas puesto que: "el lenguaje del arte es y será el diálogo, en este no se impone la opinión de uno contra el otro, ni se agrega la opinión del uno a la del otro, un verdadero proceso dialógico es enriquecedor para ambas partes" (Aguilar, 2010, p. 17). Lo que quiere decir es que, con una interpretación, la obra se alimenta tanto del público como el público de ella. Continuando con la participación interpretativa, Aguilar también plantea que la misma puede ser comprensiva (cuando existe una reflexión de por medio) o reproductiva (incita a nuevas propuestas).

Adicional existen también la participación implicativa en donde, como es mencionado por Aguilar (2010), "se generan a partir de las estructuras sociales y se dirigen a ellas, en un intento por modificar algunas formas sociales por medio de la ampliación de las estructuras de participación comunitaria" (p. 21). Esta aportación que hace la autora se diferencia de las anteriores con las que contribuye Matewecki debido a que suma una parte fundamental de las prácticas

relacionales y es el estudio previo de campo que hace el artista para poder ejecutar la obra en cierto lugar con la comunidad, haciendo posible que las personas accedan a temas globales.

En dichas propuestas existe un motor de motivación común que el artista debe encontrar para poder acceder a ellos y que en estos casos funciona, verbigracia, la capacidad de mejorar la calidad de vida del lugar, para lo cual se necesita que así mismo, el artista esté interesado en temas como la discriminación, la contaminación, entre muchos más que lo sensibilicen. De esta forma se logra un objetivo en conjunto y se lo hace realidad, debido a que, de parte y parte, deben contribuir con recursos humanos y económicos:

La participación *implicativa* se desarrolla en tres momentos distintos: el primero es la participación del artista en lo público, el segundo la participación de la obra en la formación del público, y, por último, la participación del público en la obra. Las fases de este proceso participativo están interrelacionadas y pueden tener lugar simultánea o sucesivamente. (Aguilar, 2010, p. 22)

Esta implicación de la cual se ha escrito despliega en la actuación de actores más receptores e incluso vinculación de nuevos artistas. En este sentido el espectador viene a desarrollarse en dos trabajos; el primero es el de receptor y, el segundo, es el de comunicador, por cuanto es, por naturaleza, activo. En todo caso, esto no quiere decir que este tipo de participación haga que el espectador se enajene, sino que se convierte en un ente crítico, que tiene clara conciencia de su yo también.

Para Aguilar el nivel más profundo sería el del espectador protagonista, del que hablaba Matewecki; el segundo nivel sería el que produce la obra en conjunto con el artista (implicativo) y, el tercer nivel, sería lo que Matewecki llama: espectador participante. La autora termina su escrito refiriéndose a que todo arte está cargado de una ideología colocandolo en palabras de Hauser:

El enunciado más sencillo y objetivo del arte es ya evocación, provocación, dominación y a menudo violación. La mera denominación de un sujeto que mueve al público a escuchar, observar y pensar es magia, magia de la palabra, del signo, hechizo de las cosas y encantamiento de las personas. En este sentido no ha habido más que un arte activista. (Aguilar, 2010, p. 25)

Kwon, citado en Palacios (2009), por su parte, distingue que hay cuatro tipos de comunidades en relación con el proyecto artístico. A estas comunidades las ha descrito así:

1. La comunidad entendida como una categoría social, es aquella donde se generaliza a las personas, pasando por alto las particularidades que tiene cada comunidad.

2. La comunidad entendida como un grupo asentado en un lugar; donde ya hay una categorización y una particularidad que las diferencia unas de otras.

3. La comunidad que se crea para la obra de arte; por lo que suele ser efímera ya que, en cuanto la obra acaba, esta se disuelve.

4. La comunidad en la que la gente continúa de forma autónoma con la dinámica trabajada durante la intervención artística y que suele ser más duradera, por cuanto tiene una razón para su encuentro y relación.

En cada caso la comunidad difiere en su reacción, en las relaciones que se generan, por lo que el artista debe considerarlas al momento de trabajar. Por lo que se refiere al arte comunitario, Palacios (2009) interroga: “¿en qué posición se sitúa el artista? ¿Es intermediario, traductor, portavoz? ¿Quién decide qué temáticas serán tratadas y representadas?” (p. 207), es interesante e imprescindible pensar en la respuesta, ya que el artista afronta un gran compromiso, trabajo y responsabilidad.

El arte comunitario ha sido relegado, confundido, no ha sido visto a través de esquemas estéticos, ni con la valoración de otros medios. Así también es importante considerar que es aún más complejo trabajar con el ser humano como materia, que con una producción material plástica, porque un solo error al denominar, al no saber llegar a las personas, puede echar a perder todo el proyecto. Además, al ser un proyecto para la comunidad, se debe medir en resultados y analizarlos para entender las ventajas y la naturaleza del proyecto. Los artistas deben buscar inherentemente, en los proyectos educativos, una conexión más íntima entre el arte y la vida. Al tomar al espectador como productor se está eliminando a la audiencia; entiéndase que, a cierta audiencia, porque siempre debe quedar público.

“La década de los 2000 vio un incremento marcado en el desarrollo de proyectos pedagógicos por parte de artistas y curadores contemporáneos” (Bishop, 2009, p. 381). A pesar de ello, termina cumplimentando Bishop, los

proyectos son marginales en comparación a la industria del mercado del arte. Hoy, la educación, dice Bishop, “se figura como aliado potencial del arte en la época de la burocracia instrumentalizada, en la que el espacio público va en constante decrecimiento y la privatización es rampante” (Bishop, 2009, p. 384).

Se ha buscado transformar la educación en un producto de la economía del conocimiento. Para Foucault, la educación debe ser pública y libre, así también la intersección entre el arte y la educación se da cuando hay una producción de verdad. En América Latina, en los sesenta, como ya ha hablado, se pretendía utilizar la pedagogía como una forma de resistir a los abusos de poder. Las revueltas educativas, en este contexto, pretendían hacer pública la educación y, al mismo tiempo, que las personas se fomenten creativas. Al respecto, Beuys fue uno de los más interesados en el tema de la pedagogía, de hecho, cambió la mirada económica de la Universidad Internacional Libre y fue precursor del arte socialmente comprometido.

Por otro lado, Sergio Martínez habla sobre el planteamiento de Alfred Gell, donde él proponía una teoría del arte antropológica que esté orientada a estudiar la producción, consumo y circulación del arte, junto con la forma de interacción porque la antropología no tiene por objeto la cultura (esta es solo una parte o resultado) sino las relaciones sociales. Martínez (2012), señala que:

Hacer gravitar el estudio del arte sobre la dimensión relacional de la vida social apunta, para Gell, a una salida del impasse teórico que atraviesa la posibilidad del análisis transcultural del arte, aunque separándolo de las bases de la estética...Sin embargo “la naturaleza del objeto de arte es una función de la relación social, la matriz en la que está engarzado. (Martínez, 2012, p. 176).

Gell distingue al agente del paciente, donde agente es quien hace la acción, mientras que paciente es quien la recibe. Ahora bien, la agencia, según indica el autor, no solo está presente en los sujetos sino también en los objetos, en tanto que estos son una extensión del propietario. En este sentido, “si la condición de “obra de arte” no es universal y resulta inoperante en muchas sociedades, ha de ser sustituida por la de índice, una entidad material que organiza a su alrededor determinadas relaciones sociales” (Martínez, 2012, p. 179). Gell se refiere al índice como materia que requiere de una inferencia, ya que de este tipo de

razonamientos están hechas las relaciones, la vida y los objetos. Por ejemplo, cuando el espectador mira la obra de arte, se encanta de ella porque cree entender su significado, sin necesidad de saber cuál fue la intención del artista.

Hasta el momento se ha escarbado criterios acerca del espectador activo, pero qué pasa con el artista, ¿puede el artista ser paciente, en términos de Gell? Sí, según indica Martínez, puesto que el nexo del arte varía de acuerdo a la circunstancia. Como decía Mieke Bal, “el ver se convierte en una nueva forma de hacer” (Martínez, 2012, p. 192).

Grant Kester, reconocido por su aporte sobre la estética dialógica, considera a las prácticas artísticas desarrolladas entre los noventa y dos mil, como planteamientos donde surgen los diálogos: “hay una serie de artistas y colectivos artísticos contemporáneos que precisamente han definido sus prácticas en torno a la facilitación del diálogo entre diferentes comunidades” (Kester, 2017, p.1). Para entenderlo de mejor modo, el autor expone dos ejemplos como *Wochenklausur*, un proyecto surgido en Zúrich contra la adicción a las drogas. En él, las trabajadoras sexuales estaban siendo abusadas por sus clientes y no tenían refugio; gracias a diálogos con activistas y otros actores pudieron tener un lugar donde estar y salir de sus problemas. En esta misma línea se movió Suzanne Lacy en cuanto al racismo preponderante de Estados Unidos contra los afros latinoamericanos. En este caso el proyecto consistió en charlas, en donde los jóvenes se empoderaron y se logró superar estereotipos. Estos proyectos “son el nacimiento de un conjunto de prácticas artísticas contemporáneas preocupadas por la forma de diálogo y conversaciones colaborativas y potencialmente liberadoras” (Kester, 2017, p. 2).

Mucho se ha hablado ya de que, al observar un objeto de arte en particular, la experiencia estética provoca una interpretación y con ello un diálogo entre la audiencia, pero no es hasta los noventa, cuando se puede ver que la conversación es la parte esencial del proceso de la obra. En este sentido “es un proceso activo, generador, que puede ayudarnos a hablar e imaginar más allá de los límites de identidades ya establecidas y del discurso oficial” (Kester, 2017, p. 2). El marco evaluativo de los proyectos no se centra en el objeto físico sino en la condición y el carácter de intercambio.



A lo largo de historia muchos actores del arte, especialmente los filósofos, han tratado de definir el papel del arte y le han dado nombres diferentes a la forma en que despierta la conciencia del espectador, lo deja perplejo y lo activa para cuestionar. Así es como estos proyectos exigen una definición por cuanto son experiencia estética que va evolucionando en el tiempo y, para esto, se necesita “[...] un cambio de paradigma en nuestra concepción de las obras de arte” (Kester, 2017, p. 3).

Mientras tanto, la imagen del artista que trabaje con una estética dialógica será proyectada “[...] en términos de apertura, de disposición para escuchar y de voluntad por aceptar la dependencia y la vulnerabilidad intersubjetiva” (Habermas, citado en Kester, 2017, p. 5). Esta visión viene influenciada por Mikhail Bakhtin, quien ve a la obra como dialógica ya que argumenta que la obra de arte es una conversación donde se encuentran diferentes significados y por supuesto interpretaciones.

En cambio, debido a la naturaleza de la práctica, es para Bourriaud la estética relacional (obras basadas en la comunicación y el intercambio); Homi Bhabha, por su parte, lo llama arte conversacional y Toma Finkelpearl lo define como un arte público, basado en el diálogo.

En conclusión, aunque esta práctica sea denominada de distintas formas, según indicaba Kester, lo que las une a todas son la provocación y el conocimiento que se genera de la experiencia estética. Así también termina su texto corroborando la tesis planteada por Aguilar, que habla acerca del espectador. En ella constata que se requiere una matriz discursiva; sea lingüística, textual, física, etc., que sea común para que así los participantes forjen una colectividad provisional y compartan criterios.

Por otra parte, Molina (2007) se enfoca en un arte participativo desde lo lúdico, que cuestiona, enseña, cura y transforma, en consideración a la percepción del público. Ahora bien, es importante su postura frente a esta investigación en la medida en que mediante este tipo de participación el público recupera la comunicación entre todos de forma inclusiva (se relacionan).

“El juego es una tendencia innata del hombre y representa por antonomasia el movimiento y la libertad como realización y visualización de mundos de posibilidades” (Abad, 2011, p. 3). La acción de jugar permite imaginar, vivir por un momento una hiperrealidad, que en cierta medida se enseña en las primeras etapas de vida y es, a través del juego, que se logra experimentar roles y prácticas. La importancia del espectador en una obra lúdica sería su forma de vincularse e interpretar al juego propuesto, como forma de conclusión de la misma. Sin embargo, si bien juego y arte pueden estar en íntima relación, estos no deben confundirse. El arte responde a la necesidad estética y el juego es una herramienta instructiva para llegar a la gente:

[...] la experiencia artística como algo inherente al ser humano desde la experiencia vital, señala las dimensiones políticas del juego como transformación individual y cultural. De hecho, se refiere a una forma de entender la vida como juego y “actitud política y estética de resistencia”. En este marco de participación democrática, el juego, para ser tal tiene que ser placentero, gratificante y libre. (Dewey, citado por Abad, 2011, p. 4)

Con este marco teórico, el famoso pedagogo abre camino a un espectador que percibe las formas, los colores, interpreta y goza estéticamente, al mismo tiempo en que disfruta la materialidad y la hiperrealidad a la que se ha sumergido, porque el juego le permite entender que hay otra forma de dar sentido. Para el antropólogo J. Huizinga el juego es una forma de salirse de lo cotidiano y es, además, una actividad llena de símbolos. Schiller indica que “el arte identificado con el juego es concebido como “el mejor educador del hombre y como el factor de su liberación a través de una concepción educativa y universal del arte” (Abad, 2011, p. 4). Todas estas concepciones corroboran la idea de que el arte y el juego pueden crear un placer estético, a la vez que consiguen enseñar.

Ahora bien, la celebración también tiene que ver con lo relacional ya que al celebrar las personas se reúnen por algo, de la misma manera ocurre cuando una obra está expuesta, mucha gente está reunida por un propósito en común. Así las celebraciones tienen un carácter estético en tanto que “no es por azar que todas estas expresiones se asemejen a la experiencia de la obra de arte” (Gadamer, citado por Abad, 2011, p. 5).

El juego, como se describió en líneas previas, permite al niño tanto como al adulto ser creador. Crea el momento propicio para que sea él mismo. Las equivocaciones, por su parte, no conllevan consecuencias tan “terribles” como en la realidad, sino que sirven para aprender de los errores; he ahí la importancia del juego.

Como se mostró en el capítulo uno la *performance*, como escenario de denuncia femenina y de rompimiento de la pintura y, a su vez, como medio artístico predominante, incluyó dentro de sus manifestaciones la participación del público de forma abierta y a manera de juego también, forma parte del arte relacional en muchas de sus manifestaciones debido a que visibiliza la disolución de las dos categorías artista-espectador. Entre sus exigencias estaban algunas de carácter físico como intelectual e iban direccionadas desde el artista hacia el espectador. Sus ventajas pedagógicas se encuentran en los espacios mismos de la acción. Así, por su naturaleza, acumula acciones en un lugar determinado, lo que ayuda a promover la reflexión y la actitud crítica y, por añadidura, potencia las experiencias grupales, vivenciales, de colaboración, cooperación, solidaridad, respeto, entre otras.

Así como, desde que el sujeto nace, incorpora objetos, así también los objetos lo incorporan al humano, a partir de procesos de destrucción-construcción-reconstrucción. Lygia Clark fue una de las artistas que vio posibilidades infinitas a la hora de educar a través de los *performances* educativos. Usó los objetos de manera simbólica y estética, ya que su utilización permitía que el espectador no solo se relacione con el resto y sea parte de la obra, sino que también se descubra: “Lygia Clark intentaba a través de su obra liberar al sujeto, adquiriendo una marcada dimensión social y política, buscando soluciones individuales a problemas colectivos” (Abad, 2011, p. 15). Es por esto que el objeto relacional en este caso es importante, ya que hace emerger la memoria o los acontecimientos que muchas veces no resultan fáciles decirlos. En este sentir Clark proponía objetos sensoriales como lugar de la experiencia, para que el espectador sienta que puede volver a ese recuerdo.

Javier Abad Molina, en el libro colectivo *Formas de expresión y creaciones propias de la competencia cultural y artística*, escribe un apartado breve sobre

una propuesta de arte comunitario a nivel escolar. Entre las muchas ventajas que saca a flote el autor, está el compromiso, puesto que el arte comunitario es una herramienta eficaz para el intercambio, para esa comunicación y relación.

Cuando se habla de estética relacional se habla de democracia cultural, de participación inclusiva, de gestión de conflictos, de consensos. En este contexto, más que un objeto artístico como resultado del proceso, queda la relación que se ha generado después de obtener una confianza mutua, la experiencia y el enriquecimiento de los participantes: “el arte sirve para habitar el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica” (Abad, 2011, p. 10), con esta cita el autor se refiere a Bourriaud, cuando decía que el artista es quien se encarga de formar relaciones, relaciones que no son precisamente las impuestas por alguna institución sino aleatorias. Abad (2011) dice: “la función del arte se apropia entonces de los hábitos de percepción y de comportamiento para transformarlos en posibilidades de vida: opciones posibles de elección, discernimiento y voluntad” (p. 11).

Es importante tener en cuenta que el arte relacional siempre se ajusta a la comunidad; pero la comunidad es otro factor que varía mucho. Esta comunidad participante podría ser o no duradera. Esto depende mucho del soporte económico y organizativo del proyecto:

El arte puede ser un generador de cambio en la transformación de las nuevas sociedades cuando sus objetivos no son solamente estéticos, sino sociales, y existe una identificación del arte con la propia vida en una estetización de la participación. Por lo tanto, podemos pensar que el arte no se crea, sino que se participa. (Abad, 2011, p. 16)

En esta participación, y dependiendo del alcance del proyecto, se puede observar si la comunidad involucrada en la gestión cultural será una comunidad que dure o que se disuelva, al solo reunirse mientras dura el proyecto y después desaparecer.

Como conclusión se puede decir que el arte social logra llegar a las personas, quizá no de forma masiva, pero llega a apelar a su cotidianidad y a crear una conciencia social, generando cambios: “el arte es la política de lo imposible, el arte como ejercicio de poder es la voluntad individual. El arte es el medio de forzar los límites de lo factible en lo estético, ético o ideológico” (Torres,

citado en Abad, 2011, p. 25). Es por ello que se debe crear conocimiento donde emerja un sentimiento de pertenencia y responsabilidad en cuanto a la comunidad, al lugar y la práctica.

### 2.3 El antagonismo del arte relacional

La historiadora y crítica de arte, Claire Bishop, realiza un trabajo muy importante en el campo de la estética relacional al cuestionar la teoría expuesta por Nicolas Bourriaud en el capítulo anterior y así mismo aportar su perspectiva en cuanto al arte participativo. De tal forma se puede entender una perspectiva diferente al eje conductor de las obras relacionales propuestas en los noventa.

Bishop en su ensayo, *Antagonismo y Estética Relacional*, comienza diciendo que la idea sobre las formaciones sociales capaces de crear relaciones humanas ya la había dado Althusser, así como la lucha para que las instituciones democratizaran el arte. Para continuar se pregunta cómo es que Bourriaud piensa analizar una obra relacional, la cual no tiene una estructura porque es abierta. Al respecto, la autora considera al arte relacional como una subcategoría de la instalación; no obstante, la instalación no tiene, según Krauss, una base, como guía, para su evaluación. Para Bishop la salida sería juzgar a la obra por la intervención del espectador, mientras que para Bourriaud se debe ver las relaciones que de ahí se producen:

Bourriaud sugiere que, ante una obra de arte relacional, nos hagamos las siguientes preguntas: “¿Me permite entrar en diálogo? ¿Puedo existir en el espacio que define? ¿De qué manera?”. Llama a estas preguntas que deberíamos hacernos frente a cualquier producción estética “criterios de coexistencia”. En teoría, frente a cualquier obra de arte, podríamos preguntarnos qué clase de modelo social produce. ¿Podría yo vivir en un mundo estructurado según los principios organizadores de una pintura de Mondrian?, por ejemplo. O bien, ¿qué “formación social” produce un objeto surrealista? El problema que surge de la noción de “estructura” de Bourriaud es que establece una relación errática con el tema explícito de la obra o su contenido. (Bishop, 2004, p. 3)

Con lo anteriormente citado, Bishop expone que Bourriaud se centra en la forma más que en el contenido, no importa qué es lo que se realiza en la actividad, sino más bien qué se hace para realizarlo. El problema es que al ocurrir esto se pasa por alto la relación de las obras con la vida cotidiana y estas se

alienan. Si Bourriaud no está interesado en la cualidad de las relaciones que se producen a raíz de las obras relacionales (porque para él todas son democráticas), Bishop se pregunta ¿qué tipo de relaciones son las que se desprenden de las obras de arte relacional?, esta pregunta es trascendental en la medida en que a primera vista pareciera que las obras relaciones llevasen a los colaboradores, y espectadores a una transformación. No obstante, aquí cabe la insistencia de Bishop al ir más allá, porque depende mucho de cada una de las mismas.

Cabe recalcar que Bishop parte del texto de Laclau y Mouffe, que hicieron una relectura de Marx (teoría en el que se basó Bourriaud), para entender la democracia, desde ahí parte el antagonismo. Ahora bien, según esta teoría, la democracia solo existe en el conflicto, de otra manera sería un consenso impuesto. Ranciere decía que en el consenso se pierde la democracia. Bishop se vale de esta afirmación para ligar a su aporte la idea de que la transformación de muchas de las propuestas de arte participativo cree que superan lo estético, pero, presuntamente, no quieren entenderse en el campo sociológico.

Siguiendo esta línea la autora debate a Bourriaud exponiendo que las obras de los noventa no son democráticas en la medida en que no existe disputa en los diálogos establecidos durante las obras. Para esto ejemplifica la obra de Tiravanija, en donde las personas que se sientan a comer la sopa china son del mundo del arte y, por consiguiente, no hay diversidad ni democracia, factor que resulta trascendental para tomarlo en consideración:

Para ser justos, creo que Bourriaud es consciente de este problema, pero no lo señala en el caso de los artistas que promueve: “Conectar a la gente, crear una experiencia interactiva y comunicativa”, dice. “Pero, ¿para qué? Creo que, si uno se olvida del ‘para qué’, queda un mero ‘arte Nokia’, que produce relaciones interpersonales por el solo hecho hacerlo, sin llegar nunca a apelar a los aspectos políticos de esas relaciones”. (Bishop, 2004, p. 7)

No obstante, aunque Bourriaud no señale explícitamente los problemas que trae consigo el arte relacional de los noventa, sí acepta que este arte es constantemente criticado porque sus producciones son presentadas en un

espacio museístico, aun cuando son una búsqueda de lo social. Además, acepta que estos espacios niegan los conflictos sociales, para mostrar una ilusión en un lugar privilegiado y de élite, por lo que, al final, es “arte”; entiéndase como algo reducido, único e inalcanzable. A ello responde que, aunque el arte relacional pudiera verse juzgado por hacer una crítica social suavizada, esto no es tan sencillo “[porque] deben (...) [tomar] en cuenta “el criterio de la coexistencia”; (...) se debe ver más allá del valor al compromiso altruista, puesto que es una construcción formal de espacio-tiempo sin alienación. (Bourriaud, 2006, pp. 102-103).

La obra de Rirkrit Tiravanija, de acuerdo a lo que clarifica Lenarduzzi y Samela (2019), tenía como objetivo que el público interactuara con desconocidos y así se genere una experiencia de encuentro (p. 70). Entendido esto, Bourriaud la caracteriza como estética relacional por hacer que el público tenga una experiencia social y sensorial.

Por su parte Hal Foster, al comentar los textos de Bourriaud *Estética relacional* y *Posproducción* y el volumen I de *Interviews* de Obrist, señaló las paradojas y contradicciones de este tipo de propuestas basadas en «la discursividad y la sociabilidad» y también en lo «ético y lo cotidiano» señalando la peligrosa desviación hacía un movimiento general de una cultura «poscrítica» o en un arte, una arquitectura, un cine y una literatura «después de la teoría». Como escribió Hal Foster: «En el pasado las exposiciones colectivas, como las formadas en torno al activismo AIDS, eran proyectos políticos; hoy la simple reunión de individuos bajo el proyecto de colaboración parece suficiente. No estamos tan lejos de una versión del mundo del arte como un conjunto de «flash mobs» o gente encontrándose con gente. (Foster, 2006, p. 22)

En este sentido, y según lo que de ciertas obras se rescata, es que se quedan en lo superficial, no porque se pretenda siempre llamar la atención o romper el canon, sino porque se debería ejecutar esa inclusión pretendida desde un principio. Al respecto se cuenta con testimonios de cómo, entre los asistentes de la obra, se formaban grupos entre los conocedores de arte y las personas que solo estaban ahí por curiosidad. Entonces, cuando hay una división del público entendido en el tema vs el público que no tiene conocimientos previos de lo que es arte, ¿de qué inclusión o toma de relaciones, con personas desconocidas, se habla? Mientras que otras obras relacionales como la de Santiago Sierra sí



extraen una estructura democrática al estar conformada por diferentes miembros en donde la atmósfera de la obra se muestra en tensión, la obra se coloca desde ya en un posicionamiento político que desafía al espectador y que incomoda al colaborador al mismo tiempo que lo relaciona. Esta obra también ha sido muy criticada por moralistas. Esto lo aclara Bishop en *Artificial Hells*.

Flavia Costa, docente de la Universidad de Buenos Aires, escribe un texto interesante acerca de la teoría de Nicolas Bourriaud titulado: *De qué hablamos cuando hablamos de “arte relacional”*, en el que busca las aristas del planteamiento. En ese sentido despliega algunas interrogantes y escribe ciertos juicios en donde llamar arte relacional, a las prácticas artísticas surgidas en los noventa, presenta límites.

Según Costa la imprecisión de encasillar a eventos, obras, situaciones, etc., como arte relacional, tiende a confundir aspectos formales. Al mismo tiempo, reconoce que Bourriaud logra poner sobre la mesa una generalidad a la expansión de la urbe, la tecnología, entre otros factores que sucedieron en los noventa. Sin embargo, al recorrer las obras, la autora menciona que son muy diversas para estancarse en analizarlas únicamente desde la estética relacional. Así también entiende que Bourriaud considera la comunicación como un valor crítico, donde la convivencia es una forma de democracia, y por ende, las obras que tienen este principio son positivas. Sin embargo, dice que “no queda del todo claro cuáles son los criterios para evaluar si una relación es “más justa” o un modo de vida “más denso” que otro” (Costa, 2009, p. 11). En todo caso, se puede decir que la autora señala a la indeterminación de las obras como intencional por parte de los artistas. Para ello se pone sobre la mesa el argumento de que:

[...] el “arte relacional” es un intento de ajustar o conciliar la tensión que, a lo largo de los últimos dos siglos, caracterizó al arte contemporáneo bajo las condiciones del régimen estético: una tensión que, por un lado, “empuja el arte hacia la vida” en un ideal emancipador de crear una vida no alienada, no embrutecida; y, por otro, lo separa de otras formas de experiencia sensible precisamente para dar testimonio, para enfrentar y criticar el régimen de las mercancías estetizadas y del mundo administrado. (Ranciere, citado por Costa, 2009, p. 12)

Entendido, de esa manera, se deduce que el arte relacional ha sido una forma de incluir al espectador, al separar las prácticas cotidianas de las artísticas a

través de la crítica estética (aunque ya se vio que no en todos los casos existe una real inclusión). Lo difícil, en la actualidad, es realizar obras sorprendentes en un mundo con tanta información visual. Es por ello que las obras de arte relacional “se presentan fragmentarias, aisladas, desprovistas de una visión global del mundo”, “libre de ideología”. Esto, para Costa, no tiene ninguna ventaja puesto que se neutraliza y termina siendo una ventana para el mercado. Y en una sociedad donde reina el mercado, se invisibiliza todo criterio. En consecuencia, al huir del mercado termina, paradójicamente, cayendo en el mismo sistema institucional.

Ahora bien, en cuanto al espectador, Costa indica que, por un lado, al integrarlo en la obra, como ya se ha analizado, se vive una experiencia intensa mayor que su experiencia pasiva del éxtasis de la comunicación. También tiene que estar cuatro veces vigilante, porque muchas obras no tendrán sentido sin su participación. En este contexto, la autora sugiere que el mejor arte relacional sería el arte de la instalación, ya que en esta el público toma parte del recorrido como del objeto a su manera y no con el condicionamiento del artista. Este pensamiento va en la misma línea del de Bishop, quien señala que es mejor que exista un sujeto impredecible y no la relación de poder-artista (quien coloca la dinámica) y participante (quien responde o rechaza lo que ya está previsto).

Igualmente, añade Costa, es necesario analizar detenidamente la tesis de Bourriaud, en referencia a las obras que coloca de ejemplos en su libro en tanto que no todas responden a una estética relacional, porque no hay en todo un ambiente relacional, que es la mayor premisa de su planteamiento. Así mismo, critica la obra de Tiravanija por ser “un deslizamiento demasiado extremo sobre la vida real”, que no cuestiona nada, ya que está sustentado dentro de un espacio institucional.

La autora termina su texto diciendo que “un arte tan pacífico, tan terapéutico, difícilmente pueda crear un sensorium más rico, más tenso y paradójal, hecho tanto de deseables acercamientos como de necesarias, indeclinables distancias” (Costa, 2009, p. 17). Como ya se ha visto, Costa toca dos temas muy interesantes para contrastar a Bourriaud y son, en primer lugar, los planteamientos sobre el espectador (hasta qué punto se le exige) y, en

segundo lugar, la generalización de los medios, pero que se quedan ahí. El tema que comparte con Bishop (y donde hay que sujetar) es en cuanto a la crítica de estas prácticas, porque no hay una sustentación clara por parte de Bourriaud y tampoco se puede entender a las prácticas dentro de una política inocente.

Bishop, años después, escribe el libro *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012). En esta, su más reciente obra, hace una recopilación de un trabajo largo que realizó en torno a varios tiempos del arte a partir de las vanguardias hasta la actualidad. En ciertos capítulos, sobre todo en el primero, se enfoca en el arte participativo y allí sustenta que el giro social es lo que da forma al arte llamado relacional de los años noventa. Para el capítulo siete detalla, de manera más próxima, la crítica a estas prácticas relacionales emitidas por Nicolas Bourriaud.

Existe, en la actualidad, un interés muy alto en trabajar desde la colectividad y para la colectividad, el sentido de la colaboración y el compromiso social. En cierto modo, esto ha hecho que “una sociedad entumecida y fragmentada por la instrumentalidad represiva del capitalismo” (Bishop, 2012, p. 29), se humanice a través de estas prácticas. Ahora bien, la crítica argumenta que la tarea política de estas prácticas (que han sido obviamente percibidas como formas de resistencia), no se las ha visto como fallidas, aburridas, sino más bien a todas esenciales para crear vínculos humanos.

En ese punto, la autora difiere y discute, puesto que pretende analizarlas, compararlas y criticarlas, si bien no con los marcos de las otras obras, pero sí como obras y no como si estas no lo fuesen, dado que es a partir de ahí donde se llega a ciertas confusiones, encontrar el porcentaje de cambio en la sociedad es bueno. Pero, ¿qué pasa con el análisis de calidad de la obra?, ¿se debería quedar solo con la transformación y ya?, ¿hoy el arte participativo tiene que ver con un proyecto político o es solo experimental?; este arte, ¿quiere incidir en un campo imaginativo de lo artístico?

Estas y otras preguntas son las que se van presentando en el camino. Se recuerda que el objetivo principal de este trabajo es analizar prácticas relaciones de una residencia específica, por lo que se precisa ocupar el pensamiento de Bishop en cuanto muchos análisis se han estancado o han estereotipado estas

prácticas pretendiendo juzgar el rol del artista a lo que ella llama “giro ético en la crítica del arte”, que, en otras palabras, sería el análisis de una obra a partir del trabajo del artista.

Para entenderlo de mejor manera, en el capítulo uno se explicó que muchos artistas trabajan por remuneración, al aceptar realizar acciones que los colaboradores solicitan; esto es mal visto por parte de ciertos críticos. Así y, volviendo al principio, los marcadores de éxito sostienen a estos artistas por las relaciones, mas no por las cualidades estéticas de sus propuestas. Esta cuestión estará muy considerada al momento de realizar el análisis, así como otras más, que en el transcurso de esta investigación se irán entretejiendo.

Otra situación también se lleva cabo en el marco de proyectos como en el proyecto *Oda Projesi*, que como lo explica Lind, crítica de arte relacional, utilizan al arte como un medio para crear y recrear nuevas relaciones entre la gente. En este sentido, el fin de esta propuesta no pretende hacer arte, sino que, sus creadores, son francos al decir que se valen del arte para poder concretar las relaciones que les interesan. Esto resulta bastante válido porque, aunque ellos se publiquen como “intercambio y no cambio”, indirectamente se logra una comunidad social más competitiva en creación artística, que según Bishop no tendría por qué deslindarse de la transformación social del arte, dado que los vanguardistas empezaron a incluir al espectador en búsqueda de este cambio, progreso o mejora del mundo. De hecho, el nombre del libro *Infiernos Artificiales* se debe a André Breton, que llamó así a las obras donde quería que haya la participación de un público, creyendo en una democracia utópica.

En este caso, Lind alude a algo que resulta interesante pensar, si un artista como Hirschhorn expone a “marginales exóticos” contribuyendo a una forma de pornografía social, y Oda Projesi u otros proyectos, por su parte, trabajan en su ambiente inmediato y les otorgan, tanto a la gente como a los colaboradores mayor acción, es lógico que tengan más influencia. Pero aquí se trae nuevamente a colación la ética; cuando Lind los evalúa y compara, el primer artista no renuncia a su autoría con respecto del segundo. Así han sido muchos casos en los que el arte socialmente comprometido ha dependido de la acción

del artista. Cuando este ha renunciado a su autoría, ha sido bien visto y se ha pasado por alto cualquier crítica.

En su libro *Artificial Hells*, Bishop plantea que el artista no es un amo pedagogo ni tampoco un creativo, sino que él, por su parte, pretende que se considere la comunicación como una forma de estética y plantea el compromiso social como una práctica radical. Sin embargo, parece muy inocente de su parte, ya que, si se está hablando de un espectador participante, un espectador activo, si se está hablando de un ente vivo y si se habla de un compromiso social, como tal, también se entiende que se debe cuestionar e impactar. En este punto Bishop dice que las vanguardias lo hicieron y a su respecto ella lo considera crucial porque produce una nueva perspectiva:

Los criterios discursivos del arte socialmente comprometido provienen hoy día de una analogía tácita entre anticapitalismo y el “alma bondadosa” cristiana. En este esquema triunfa el autosacrificio: el artista debe renunciar a su presencia de autor para permitir a los participantes hablar a través de él o ella. Este autosacrificio está acompañado por la idea de que el arte debería extraerse a sí mismo de los dominios “inútiles” de la estética y fusionarse con la praxis social. Pero como ha observado Jacques Ranciere, esta denigración de la estética ignora que el sistema del arte como lo conocimos en occidente –el “régimen estético del arte” inaugurado por Friedrich Schiller y los Románticos y todavía operativo hoy– está predicado sobre una confusión entre la autonomía del arte (su posición alejada de la racionalidad instrumental) y la heteronomía (su borrado de las fronteras entre arte y la vida). Desatar este nudo –o ignorarlo buscando fines más concretos para el arte– es incorrecto, ya que lo estético es, de acuerdo con Ranciere, la habilidad de pensar una contradicción: la contradicción productiva de la relación del arte con el cambio social, caracterizada precisamente por una tensión entre la fe en la autonomía del arte y la creencia de que el arte está inextricablemente vinculado a la promesa de un mundo mejor por venir. Para Ranciere, lo estético no necesita ser sacrificado al altar del cambio social, en la medida en que contiene en sí mismo la promesa del cambio perfeccionador. (Bishop, 2012, p. 37)

Con ello Bishop deja claro que el giro ético, lo único que ha hecho, es distorsionar la manera estética de ver una obra en vez de forjar una estructura de análisis para este nuevo medio artístico que, por otro lado, tiene mucho que entregar y que recibir. Más adelante la autora expone en sus conclusiones una escalera de la participación. Explica que el poder funciona dentro de la participación, como una forma de tomar en cuenta que no existe inocencia en los actos que se expongan en obras o actos de valor social. Así transcurre de la

manipulación a la terapia-información-consulta-pacificación-colaboración-poder-delegado-control- ciudadano, y todos estos conceptos interconectados tienen mucho que ver con el arte contemporáneo.

La solución que Bishop (2012) plantea al final del libro es que el arte participativo debe ser contemplado como “[...] una democracia incierta y precaria en sí misma[...]” (p. 417), porque no es posible legitimarlo anticipadamente, sino que necesita adquirir existencia en cuanto es ejecutado, probado, vivido, y necesita adquirir completa su esencia en cada contexto en donde es activado. Se debe dejar de percibirlo, entonces, como el privilegio de un medio político o como una realidad, de antemano ya completada; sino como una puesta en escena condicionada a lo que la rodea, siempre cambiante, siempre en construcción.

Como conclusión se puede decir que las autoras no proponen un esquema de análisis de obras relacionales, pero debaten a Bourriaud en consonancia al no estar de acuerdo con determinar a la obra solo por los casos de vinculación social que producen ya que es ahí donde se pierde con cualquier otro proyecto social. En este contexto, es importante sumar la teoría del rizoma que permite desplegar diferentes entradas.

## 2.4 El rizoma en el arte relacional

Partiendo de la tesis planteada por los autores Gilles Deleuze y Félix Guattari del texto *Rizoma* (1980), en donde animan al lector a escribir a manera de rizoma, en multiplicidades y no en forma arborescente, genealógica, se extiende este posicionamiento no solo al trayecto, sino a la amplitud que conlleva hablar de arte relacional y que será explicado a continuación. Cuando los filósofos exponen que el sistema occidental, particularmente, se ha constituido y desarrollado a manera de raíz, se busca siempre un escalafón para escribir, para pensar, para ejecutarse, e incluso desde el planteamiento de sus teorías, existe un punto de partida y de llegada. Estas medidas, con una base y un eje para formar binarios, traen en consecuencia, un mantenimiento del poder. El rizoma sería como ese rompimiento del esquema que se ha condicionado en el

pensamiento y mecanismo por siglos, y que resulta “nuevo”, o incluso difícil de entretrejer.

Un libro es un agenciamiento, una multiplicidad, donde hay que preguntarse con qué funciona, cómo abre camino, ya que escribir tiene que ver con deslindar. Se debe tener presente que un agenciamiento actúa sobre flujos semióticos, materiales y sociales; entonces “el libro imita al mundo (...) la ley del libro es la de la reflexión, lo Uno que deviene Dos” (Deleuze y Guattari, 2000, p. 12), ya que es el tallo del rizoma. Con este método, al lenguaje se lo analizaría descentralizándolo. Al rizoma se lo entiende como una marioneta que no tiene su punto central sino todos los hilos que lo llevan a actuar. En consecuencia, un rizoma siempre está entre las cosas, intermezzo y tiene como tejido la conjunción. El rizoma, no tiene un número, ni uno va primero ni otro después, no hay unidad de medida. Las líneas del rizoma se remiten constantemente, no hay un punto de fuga, sino línea de fuga que se extiende, hasta ser una antigenealogía. Es por ello que resulta preciso hablar de mapa y no de calco.

El mapa se va construyendo y conectando, mientras que el calco es una reproducción de lo que existe: “siempre hay que volver a colocar el calco sobre el mapa. Y esta operación no es en modo alguno simétrica de la precedente” (Deleuze, et al., 2000, p. 30). Así, cuando los actores hablan acerca de las conexiones neuronales, se refieren a ellas como un sistema rizomático y no genealógico, en el cual la memoria a corto plazo tiene totalmente un sistema lineal, mientras que la de largo plazo ya ubica los elementos y recuerdos según la importancia o la conveniencia. En este sentido exponen que el rizoma es la producción del inconsciente.

En resumen, explican que el rizoma tiene un medio por el que crece y se desborda, constituido de multiplicidades lineales, con direcciones cambiantes. El rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos, no es jerárquico, ni signifiante, definido por la circulación de estados; de esta manera un rizoma está hecho de mesetas ya que es conectable y extendido. Con todo esto se puede decir que el arte relacional está construido como un rizoma de forma horizontal, nómada, con varias teorías que se interconectan (comparten su raíz).



Ya no existe un orden, no es el artista el agente principal, o por lo menos no siempre, ni necesariamente, porque no hay un calco sino un mapa que es un medio muy experimental, al igual que el rizoma, donde se abre a muchas posibilidades.

Es importante graficar con un ejemplo concreto y bastante literal la diferencia plástica entre raíz y rizoma. Para ello se hace referencia al análisis que hace Bruno Latour a la obra de Saraceno, en la que realiza una diferenciación entre red y esfera. La red se la puede relacionar con la raíz puesto que las dos tienen un punto o puesto de partida, en donde se van a generar nuevos caminos, que van a unir, a su vez, muchas raíces/ gente, pero son cuantificables y detectables. Al contrario que una red, como apunta Latour, la esfera posee volumen y no es anémica. Una esfera crea un ambiente, así también un rizoma y se debe recordar que el rizoma se mueve en círculo, por lo que resulta infinita y horizontal. En palabras de Latour (2011): “en mi opinión, esa es la belleza del trabajo de Saraceno: da una sensación de orden, legibilidad, precisión e ingeniería elegante, y aun así no tiene una estructura jerárquica” (p. 22). Entonces no se pretende mantener en jerarquía a todas las relaciones; más bien, podría decirse que “hay varias jerarquías locales, pero están relacionadas en lo que se presenta visualmente como una heterarquía” (Latour, 2011, p. 23). Así también no hay una disciplina que sea árbitro de otras; es decir que, como el rizoma, todas se entretajan, como las esferas de Saraceno, en una composición donde las disciplinas van de la mano.

Para terminar, es crucial comprender que, para Guattari, las artes son bloques de sensaciones y, para Deleuze, el arte es lo que resiste a la muerte porque simboliza resistencia. En este sentir se conecta la forma distinta de organizar los pensamientos del rizoma que proponen los autores con el arte relacional, ya que se vuelve una forma de resistencia al arrancar de la cotidianidad a los objetos y a los sujetos para cambiar su percepción, para extender este bloque de sensaciones, para resistir a la muerte, tal como también lo proponía Bourriaud, cuando hablaba de “[...] la obra de arte como terminación temporaria de una red de elementos interconectados” (Lenarduzzi, et al., 2019, p.75).

Por otro lado, y no tan antagónico, se presenta el pensamiento de Nicolas Bourriaud, posterior al de los filósofos antes analizados, en su texto *Radicante*, en el cual realiza una especie de comparativa entre el arte moderno y posmoderno y, más que en su forma, en su asunción. De este largo recorrido, tan solo se va a destacar a qué se refiere él cuando habla de radicante y por qué proponer una nueva teoría (habiendo ya una teoría del rizoma). En este sentido se verá qué es el arte radicante y qué diferencia hay con el arte de raíz, pero, sobre todo, qué tiene que ver con lo relacional.

[ ...] el individuo de este principio del siglo XXI evoca plantas que no remiten a una raíz única para crecer, sino que crecen hacia todas las direcciones en las superficies que se les presentan, y donde se agarran con múltiples botones, como la hiedra. Esta pertenece a la familiar botánica de los radicantes, cuya evolución viene determinada por su arraigamiento en el suelo. [ ... ] El radicante se desarrolla en función del suelo que lo recibe [...] (Bourriaud, 2009, pp. 56-57)

A diferencia de la tesis del rizoma donde, como se expuso anteriormente, este lanzamiento filosófico que rompía con toda genealogía y jerarquía a la que se está acostumbrado y que por ende podía ser una forma de entender el tejido que dispara el arte relacional en conjunto con sus características, medios y ramas a las que se proyecta, el radicante tiene una raíz principal. La característica que lo distingue de una raíz normal, hablando en términos de botánica, es que tiene o puede tener varias raíces secundarias sin que estas tengan un principio y fin puesto que trabajan en sentido circular, y lo más peculiar de un radicante es que puede ser desprendido de la tierra donde estuvo sembrado para ser sembrado en otro lugar y así seguir su curso. De tal forma, no es posible determinar su origen.

Entendido de ese modo, la raíz en el arte, y según Nicolas Bourriaud, es el arte moderno, en donde había jerarquías. Es ahí donde Greenberg se encargó de colocar a ciertos artistas antes que otros y otros críticos establecieron cánones artísticos, que más adelante serán discutidos por el arte posmoderno, pues “el arte radicante implica por lo tanto el fin del médium específico, el abandono de las exclusividades disciplinarias” (Bourriaud, 2008, p. 59). En este arte, según lo explica el autor, se trasplanta el arte a territorios heterogéneos, donde abundan los medios.

Al respecto de la teoría filosófica de Deleuze y Guattari, Bourriaud (2008), los autores expresan que, “contrariamente al rizoma que se define como una *multiplicidad* que, de entrada, deja de lado la cuestión del sujeto, lo radicante toma la forma de una trayectoria, de un recorrido, de una marcha efectuada por un sujeto singular” (p. 61). Este sujeto mencionado es un sujeto producto del constructivismo. Para que se comprenda de mejor forma hay que ir al inicio del texto donde se menciona a un artista que habla acerca de su felicidad por no saber nada de su pasado. Así, mientras no se tenga raíces, la persona se puede sentir libre según este pensamiento. No obstante, la situación, según Bourriaud, no funciona así, por lo que un radicante es la desadhesión y no el olvido, donde se trata de invertir su contenido:

[...] en términos estéticos, lo radicante implica de antemano una decisión nómada cuya característica principal sería la ocupación de estructuras existentes: aceptar ser el inquilino de las formas presentes, con el riesgo de modificarlas en menor o mayor medida. (Bourriaud, 2008, p. 63)

De acuerdo al radicante se puede decir que la vida contemporánea iría ligada a este ya que incluye al inmigrante, al exiliado, etc. Entonces es así como en el universo radicante los principios se multiplican y se mezclan sin parar, en una ausencia de jerarquías que se adaptan a un fondo ideológico (precariedad: lo que según Bourriaud nos lleva al pasado). Es así como, para el autor, el arte ha encontrado los medios para resistir a la inestabilidad del nuevo ambiente del consumismo, un ambiente efímero, inestable, líquido, sacado de la propia fuerza de la precariedad.

Es por esta razón que a una obra se la debería cuestionar desde lo importante y con lo que agrega Bourriaud (2008): “¿genera actividad, pensamiento, o no? ¿Tiene una influencia en dicho espacio-tiempo y, si tal es el caso, qué tipo de productividad? (p. 121)”. Estas preguntas se tomarán en consideración en el análisis de las prácticas artísticas de la residencia a considerar en esta investigación.

Ferrari extiende un análisis crítico sobre el texto que Nicolás Bourriaud escribe acerca de la práctica de los noventa, del cual se va a destacar lo que cabe en este estudio como pertinente y resulta fundamental para comprender la

separación o la vista que despliega la autora con respecto al arte relacional a nivel mundial y el arte relacional en Latinoamérica. Quizá, con ello, también se responda a las preguntas que se han venido suscitando en este escrito.

Pues bien, tanto en Norteamérica como en Europa, el arte relacional tomó forma en medio de una exposición de consumo, de una vida monótona o, como lo dice la autora, en el capitalismo tardío de Jameson. En este contexto el formar relaciones y crear vínculos entre humanos se volvió la esencia de las obras que se posesionaron en las galerías y museos, como arte. En Latinoamérica, por el contrario, la arquitectura, la cultura y, por ende, las relaciones en sí han permanecido a flote, aunque en este territorio sí existió, en esta época, una crisis económica, política y social y, en donde, la gente, además de protestar, estaba inmersa en la desigualdad. Es entonces cuando los artistas toman el arte como herramienta para visibilizar y protestar en contra de la corrupción que envolvía en esos momentos a América Latina, buscando en el cine revolucionario, el arte relacional, el sarcasmo, entre otros elementos, la salida a su sentir, elementos que claramente cuestionan el poder, gritan por los derechos y son incluyentes, en donde como primer objetivo se busca una relación humana horizontal; que si bien, Bishop lo discute, es muy válida esta evolución estética, que como lo respondió Ferrari, Duchamp, Danto, entre otros, lleva al espectador, volviendo a Ranciere a ser un espectador activo (sin que esto signifique emancipado precisamente), y no un mero consumir alienado.

## **CAPÍTULO 3: Contexto en el que se desarrolló el proyecto Franja Arte-Comunidad**

### **3.1 El papel de la Galería Madeleine Hollaender en Ecuador**

Se inicia este capítulo con una cita de Rodolfo Kronfle Chambers (2009) colocada en el catálogo de la muestra de la Galería Madeleine Hollaender al cumplir 25 años de su creación; colocada por contextualizar el porqué de este apartado para llegar al análisis de las prácticas relacionales :

[...]la labor de las galerías en un medio como el nuestro no solo es necesaria, es imprescindible. En un país donde el apoyo institucional a los artistas ha sido tradicionalmente muy pobre y de trastocados criterios, han sido las galerías los verdaderos centros de difusión de la producción artística. (p. 99)

Hollaender es una mujer de origen suizo, que llegó a Ecuador en 1976 y, al año de su arribo, empezó a involucrarse con la dinámica artística nacional. Inició comprando Contémpora, un almacén de muebles donde se exponían obras eventualmente. Luego trabajó con Peter Mussfeldt (Ecuador, 1980), quien elaboraba artesanías con temáticas populares. Después de un tiempo abrió, en Los Ceibos, “Ecuad’arte”, en el Hotel Oro Verde, donde se puede encontrar una tienda de folklore. En 1981 abre, en la calle García Moreno, en Guayaquil, su primer espacio dedicado al arte que, para 1992, se trasladaría a la José Mascote y 9 de octubre.

Los años ochenta, como ya se conoce, son los años de gloria para el arte, debido al boom petrolero, como bien lo afirma María Fernanda Cartagena (2015). Así, Quito y Guayaquil se convierten en ciudades capitalistas. Es importante conocer este contexto económico, dado que los artistas se enfocaron en satisfacer la gran demanda del mercado; considerando que en ese momento habían “36 bancos, 13 compañías financieras y 25 compañías de seguros” (Ampuero, Cartagena y Castro, 2002, p. 10). De esta forma, Quito contó con una gran expansión de clase media por el incremento de la burocracia, mientras que Guayaquil se convirtió en la plaza financiera.

No obstante, la forma de llevar el mercado del arte en los ochenta no fue la mejor. Es por ello que, terminada la farra petrolera, la galería Madeleine Hollaender fue de las únicas con mecanismos sólidos que logró mantenerse. Cuando se sumó la crisis del feriado bancario en los noventa, las instituciones empezaron a buscar cómo deshacerse de las obras artísticas que habían mal adquirido, puesto que en los ochenta todo el mundo (que podía por supuesto), tomó de moda coleccionar arte y ahora ya no lo quería.

En el caso puntual de Madeleine Hollaender, había desarrollado un trabajo sólido en su galería debido a su apuesta por obras experimentales, sin importar que sean de perfil bajo, posicionó su galería como arriesgada y como una verdadera vanguardia. Además, se mostró visionaria al vincularse con la venta de artesanías folclóricas, en lugares estratégicos de turismo en Guayaquil y Cuenca, de manera temprana.

Otro punto a destacar de Hollaender es el gran vacío especializado en el campo de arte que llenó con su sólido trabajo. A mediados de los ochenta, al proyectarse como la base de la actividad galerística en Guayaquil, acogió las obras de los artistas Enrique Tábara, Mauricio Bueno, Gilberto Almeida, César Andrade, León Ricaurte, Oswaldo Moreno, Luis Molinari, Félix Aráuz, Oswaldo Guayasamín, Luis Molinari, Estuardo Maldonado, Edgar Carrasco y otros, que ya contaban con reconocimiento nacional e internacional, pero que M. Hollaender iba a sostener aún más su trayectoria artística. No obstante, también quedaron fuera algunos artistas, que hoy en día tienen reconocimiento. Empero los ochenta representó para esta galería una época de gran acogida sobre la obra andina para los americanos.

En el libro publicado a inicios del nuevo milenio, Hollaender, realiza un paréntesis para detenerse en el caso del artista Gonzalo Endara, puesto que su obra proporcionó la mayor utilidad para la galería, sus precios subieron como espuma. Hollaender lo representó durante trece años, expuso en diferentes países con Oswaldo Guayasamín también, en fin, hasta que todo se cayó. Si algo ha caracterizado el trabajo de Madeleine Hollaender es su multiplicidad en formas y ese riesgo por abrir sus puertas a artistas diversos e incluso a artesanías y otras producciones como la emergente fotografía, también entre lo

que se conoce como las artes aplicadas. Así supo remover esta separación entre la baja y alta cultura con la adquisición de máscaras y pinturas indígenas. Así mismo, en su galería se realizaron eventos benéficos, conciertos, lanzamientos de libros y exposiciones de artistas extranjeros, etc., por lo que se convirtió en un termómetro del arte, en lo que concierne a Quito, Cuenca y Guayaquil:

En el puerto, a inicios de los 80 donde emergen grupos de artistas que buscaban sacudir el “deber ser del arte” hasta ese momento. Sus acciones privilegiaban el agenciamiento colectivo sobre la frecuente notoriedad individual y convencidos de la necesidad de integrar el arte a públicos más amplios favorecieron su inserción participativa, marcando una distancia con la labor cultural oficial. (Ampuero, et al., 2002, p. 12)

En este contexto surge La Artefactoría, un grupo de jóvenes que prometían distancia con la Asociación Cultural Las Peñas, es decir, con el canon de ese entonces. Ellos impulsaron su arte hacia la sátira, importante en el arte contemporáneo y sobre todo en las prácticas populares que dan inicio al arte público y, por ende, al arte relacional. Es por esto que amerita la importancia en este apartado de la investigación, ya que así es como surge el arte contemporáneo en Guayaquil y, a su vez, el arte relacional, las prácticas comunitarias y el abordaje de Marangoni, que posteriormente se analizará.

La Artefactoría realizaba obras denunciando a las crisis económicas como la elaboración de la carta-menú donde ponían en discusión la canasta básica de un guayaquileño. Así sus obras no tenían un fin comercial, sino que traían una mirada nueva de inserción del espectador en sus obras y de despertarlos, no solo a que participen, sino a que desarrollen su punto de vista crítico. En este sentir, la Galería de Madeleine abrió sus puertas y apostó a esta dinámica inusual en donde Marco Alvarado, Marcos Restrepo, Xavier Patiño harían que los visitantes tomaran la batuta y llenaran los lienzos en blanco, mirasen hojas y manchas de sangre. En otra muestra llamada *Bandera*, los artistas utilizaron la metáfora del plato típico ecuatoriano para referirse a la hibridez en la producción cultural existente en el país:

Preparémonos entonces para la búsqueda de nuevos conceptos estéticos urgentes, que nos hagan pensar que la bandera que nos llevamos a la boca y a los sentidos, no es un plato recalentado del día



anterior, sino que es el futuro más cercano, es el de hoy. (Ampuero et al., 2002, p. 13)

Es claro que este colectivo buscó los conceptos nuevos de los que habla Ampuero y, con ello, marcó un claro rompimiento estético en el arte local y nacional al transgredir los medios y los temas. Ellos iban un paso más adelante que el resto de producciones y no cabe duda que la Galería de Madeleine Hollaender fue la plataforma perfecta para su esplendor.

Entre las tantas producciones que pasaron por esta galería se va a mencionar otras que fueron intentos o antecedentes de un arte-relación como los *Retratos de notables guayaquileños*, de Andrés Holst, *El arranque*, dirigido por Rodrigo Viera. Como si fuera poco, Hollaender no solo apostó por el arte dentro de su galería, sino también fuera de la misma. Una muestra de esto fue su gestión en la primera intervención pública significativa del arte, auspiciada por el Municipio de Guayaquil, el Banco Central y la comercializadora Wesco, según lo indica la galerista en su libro.

En *Arte de la calle*, que fue el nombre de esta intervención, participaron La Artefactoría y Taller Cultural La Cucaracha, con la convicción de hacer una oposición a la institucionalidad del arte. Ahora bien, esto se convierte en un dato esencial para este estudio porque son los indicios que se dan en Guayaquil para la realización de obras relacionales, dado que, en este evento, los artistas se aproximaron al público, desde dejar que se lleven una pelota hasta pintar con ellos escaleras en donde formaron vínculos más allá de la actividad misma.

El arte va a la calle y las personas, como se observa en las fotografías recopiladas, están interesadas y no son pocas; por el contrario, es bastante la audiencia que se incluye en las actividades. Es así como este tipo de prácticas surgen y crecen a partir de finales de los ochenta, en un pensamiento alternativo al de la academia y bajo el soporte de Madeleine Hollaender. Como visionaria, ella fue crítica al decir que hay otros medios que mostrar que solo pintura; apoyó a La Artefactoría en sus acciones de protesta donde hacían evidente que “el arte no es solo pintura” y esto se dio a propósito de la primera edición de la Bienal de Cuenca.

Lo antes mencionado se vuelve importante debido a que, diez años más tarde, Madeleine Hollaender logró conformar una plataforma alternativa a la bienal en donde se pudieron mostrar otros formatos y por ende llamar la atención de mayor público. Al respecto, es interesante la labor de Hollaender en este proyecto porque, a medida que se va describiendo cómo ha forjado su camino dentro del campo del arte, se comprende cómo ha impulsado la participación del espectador en las obras.

Así también, *Ataque de Alas* fue un evento realizado en el 2002 donde se unieron el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), el Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC) y la Galería de Madeleine Hollaender para trabajar en conjunto con un grupo de artistas en una nueva forma de práctica artística en Ecuador. A través de talleres con pedagogos extranjeros, los artistas realizaron intervenciones en el espacio público y, exactamente, detuvieron el flujo de gente en el consulado americano y trabajaron en la galería como laboratorio.

Según lo que menciona Juan Castro y Velásquez, en el Catálogo de los 25 años de la Galería Madeleine Hollaender (2002), la gestora tuvo ese amor y esa devoción al arte que necesitó Guayaquil, en especial para poder sobrepasar las crisis, para poder tener una relación tan amigable con los artistas y dar ese paso adelante en cuanto a la apertura de la obra de artistas emergentes que quizá en otro lugar no lo hubiesen encontrado. Se puede decir, entonces, que todos estos aspectos, más su innegable organización y su conocimiento, hizo de su galería una empresa estable, que si bien tuvo momentos en donde como es lógico sufrió decepciones, han sido más los aciertos que han sido de gran aporte al arte contemporáneo ecuatoriano.

Es importante mencionar que también supo estimar bastante bien las obras y no confundirse entre los que se hacen pasar por artistas contemporáneos. Entre las tantas personas que reconocen hoy el trabajo de Hollaender y que han escrito sobre su trayectoria, están Juan Castro y Velásquez (2002), quien menciona que ella va más allá que solo su carrera como galerista, porque es una mujer de principios: “un aspecto [...] el que más he admirado y respetado en todo momento y en cada ocasión: su inquebrantable

honorabilidad, puesta a prueba en un país sacudido por la corrupción”. (p. 25)  
Esto la hace, hoy en día, tan importante.

El diseñador Peter Mussfeldt (2002), por su parte, comenta que el trabajo de Madeleine Hollaender ha sido pionero y dirigido al público, en todo su esplendor de expresiones, sin temor a polémicas, rompiendo además los tabúes de la sociedad. Esta galería ha promovido una participación continua de la sociedad en cuanto al tipo de obra y a los talleres y otras producciones que se han concebido: “no ha sido un evento o muestra, sino su continuidad, su disposición vertical de no aceptar decisiones antidemocráticas frente al oficialismo cultural”. (Mussfeldt, 2002, p. 52) En este sentido el papel que ha desarrollado la galería de Madeleine Hollaender no ha sido solo de plataforma, sino de una gestión incalculable y sostenida que ha emprendido en un arte participativo en Guayaquil.

### **3.2 Panorama del medio artístico en el Guayaquil del año 2007**

A partir de la investigación que se ha hecho para evaluar el panorama artístico de Guayaquil, en el que se empieza a ejecutar el proyecto Franja Arte comunidad, se ha determinado que existe escasa bibliografía sobre el tema. El artista cubano, nacionalizado en Ecuador Saidel Brito, coincide en esta búsqueda y, a partir de entrevistas a personas claves del círculo artístico de la ciudad, construye, en cierta forma, una parte de esta historia en su investigación de maestría desde los años 2001-2015, al basarse en su gestión del Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador. Es por esto que, el contenido de su investigación, proporcionará una perspectiva de lo que ha ocurrido en Guayaquil en los últimos años y este y otros autores serán importantes para explicar, resumidamente, lo que ocurrió a nivel artístico en la ciudad:

Si bien en el país ha predominado una visión elitista del arte y la cultura, concebida como actividad especializada en manos de una minoría iluminada, de manera paralela y generalmente desde los márgenes del sistema cultural, varios artistas cuestionaron las lógicas del poder y se inclinaron por acortar la brecha con la sociedad. (Cartagena, 2015, p. 50)

La primera crítica a la institución, que desemboca en una práctica relacional, viene por parte de los tzántzicos , al crear medios de comunicación alternativos

y subversivos que han repercutido en una revolución cultural. Es ahí donde se comienzan a considerar los espacios populares, integrando a estudiantes, campesinos, obreros y realizando propuestas de teatro interesantes, que si bien no llegaron a prosperar son un antecedente de apelación al sistema del arte que mantenía el país donde se vinculó a la comunidad.

Ahora bien, en este recorrido, se parte de los ochenta, no solo porque es cuando el arte contemporáneo sale a flote, sino porque es cuando la Academia de Arte en Guayaquil se desploma. Y si bien no se va a redactar toda la historia del arte contemporáneo en la ciudad, si es necesario hacer referencia a eventos importantes para comprender el contexto. Más allá que el Colegio de Bellas Artes cierra tiempo después, el grupo de jóvenes recién graduados encuentran en el colectivo La Artefactoría una forma de continuar haciendo lo que les gusta, puesto que no tenían dónde seguir estudiando. Este aspecto contribuirá, años más tarde, a que se abra un proyecto muy importante que es el ITAE, en 2002, por los artistas Xavier Patiño, Marco Alvarado y Saidel Brito.

Se siente leer en las palabras de Matilde Ampuero ese fervor de los jóvenes de ese entonces, guayaquileños, que conformaron el grupo La Artefactoría por sed de un nuevo arte, de nuevos medios, de ir más allá y de cómo la escena nacional no daba para más. Al día de hoy todo parece darles las gracias por su lucha incansable de haber roto estas barreras. Se entiende entonces que, a partir de los ochenta y la crisis de los noventa, el arte contemporáneo entra en vigencia y con él, el arte público que vincula directamente a la comunidad. En esta búsqueda se encuentran artistas que van a desarrollar sus obras en la línea comunitaria en la localidad de Guayaquil.

No obstante, una de las características de los artistas contemporáneos guayaquileños en general, es que su medio artístico visual ha sido bastante diverso; es decir, sus perfiles son varios, no hay una particularidad que se pueda generalizar y quizá eso, este entorno, haga aún más rica la producción. En este sentido es preciso conocer el contexto en el que se desarrollan para lo cual, a continuación, se hará una breve revisión.

Como se ha mencionado en líneas anteriores, los artistas que dan impulso y que, por consiguiente, se los considera pioneros del arte contemporáneo es el colectivo La Artefactoría, ya que como lo expresa Marco Alvarado en una entrevista realizada por Gabriela Punín en la Plataforma de Instagram del Centro de Arte Contemporáneo 2020, fue un síntoma que compartieron todos sus miembros al sentir que, en la ciudad, no tenían donde continuar sus estudios, no tenían donde exponer, no tenían ningún apoyo y que, además, lo que se hacía ya no era de ese momento. Ellos vieron la necesidad de producir una obra de forma diferente, ir más allá. En ese momento, relata el artista, no existía internet o una forma de enterarse del arte que se estaba creando en el mundo, por lo que esa necesidad de hacer arte contemporáneo él lo describe como un síntoma que sintieron en común los gestores del momento y eso fue lo que los llevó a unirse como colectivo, más allá de sus diferencias entre temáticas, obras y cuestiones personales.

*¿Es inútil sublevarse? (2016)*, se llama la última muestra del colectivo La Artefactoría donde Flavio Álava, Marco Alvarado, Paco Cuesta, Xavier Patiño, Marcos Restrepo y Jorge Velarde hacen una cronología de los acontecimientos más reprochables, dolorosos, e injustos que han sucedido en Guayaquil. A través del arte, ellos recriminan la política, la forma en cómo han venido manejando el país y se levantan, cuestionan, y protestan. Se puede decir, por consiguiente, que no es inútil en la medida en que marcaron el paso en que Guayaquil devino en un nuevo arte, un arte que tenía claro que :

[...] la realidad del ámbito cultural de aquel entonces, en la mayoría de casos, era fundamentalmente clientelar ya como táctica: obedecía a un imperativo de los artistas de perpetuar su posicionamiento dentro de un mercado extremadamente conservador, sin tomar riesgos, sin experimentación, sin provocación. En definitiva, los artistas ya establecidos claramente preferían mantener una imagen pública complaciente y llena de decoro, revelando así las silentes formas psíquicas con que ejerce su influencia el poder, particularmente el económico, y la sostenida primavera que vivió el mercado en esos años. (Muñoz, 2014, p. 6)

En este contexto, los artistas elaboraron otro tipo de medios como por ejemplo críticas a eventos reales como lo que sucedió con la entrega de las pelotas por

parte de la exalcaldesa de Guayaquil Elsa Bucaram, en la navidad de 1989, donde fallecieron aproximadamente veinte personas. En un evento donde salió a relucir la pobreza, la ilusión de un padre por darle algo a sus hijos y la forma en cómo la politiquería utilizaba los recursos del pueblo para engañar al pueblo y, en este extremo, humillarlo al hacer que se pelee con otro por tomar el regalo. La masacre de los sindicalistas ferroviarios por defender en 1922 sus derechos, también ha sido otro tema tratado por el colectivo.

Según narra Brito (2016): “En las últimas décadas del siglo XX, Guayaquil vivió un estancamiento cultural y artístico que se prolongó hasta finales de los años noventa, momento en que inicia un profundo cambio de transformaciones urbanísticas” (p. 12). Esto conllevó a un incremento de producción de obras artísticas que han sido muy importantes en la historia del arte contemporáneo ecuatoriano, debido a que las temáticas tratadas por los artistas guayaquileños reflejan la vida del país, en unos años, de marcada inestabilidad gubernamental y descomposición moral por parte del Estado, en una fractura social, crisis económica y demás: “el hacer del arte es un pretexto para querer que el artista diga algo o comente algo de lo que sucede en la sociedad o tope algún aspecto social o cultural enfatizando en su contexto” (Lara, citado en Brito, 2016, p. 72). Este es un riesgo que corrieron los artistas emergentes de ese momento. En este nuevo escenario destacan, en Guayaquil, los artistas jóvenes que se habían formado en el ITAE, en su mayoría, o vinculados a este.

El ITAE nace de una exposición *Ataque de Alas*, un proyecto encabezado por Xavier Patiño, un artista dedicado en lo particular, a terminar con la mercantilización o con los cánones tradicionales, mediante el uso de su sarcasmo. Para ello, ha utilizado elementos abstractos en su pintura, pero también objetos artísticos e instalaciones que dan cuenta de su ideología. Gracias a la colaboración de muchos factores se formó este instituto, que a su respecto, es la educación superior que se esperaba se pudiera proporcionar en el campo artístico y que ha hecho que el arte en la ciudad presente un contenido conceptual dado que, antes del 2000, según lo asegura Clara Medina, editora de El Universo, los artistas eran autodidactas y Marco Alvarado lo corrobora al decir

que lo que se aprendía en la facultad era técnicas artísticas y no conceptos en sí.

Pilar Estrada, citada en Brito (2016), por su parte, menciona que “los nuevos artistas son [ ... ] mucho más conscientes de su entorno y de su obra” (p. 72), esta aseveración es producto del trabajo realizado por el cuerpo que conformó el ITAE. Es por esto que se puede afirmar que, es a partir de esta gestión académica, que surgen en Guayaquil los mejores artistas contemporáneos del presente y por ende su circuito:

El ITAE generó procesos académicos que culminaban con la participación exitosa de los estudiantes en la gestión y curaduría de exposiciones que contribuían a dinamizar y fortalecer la escena del arte en la ciudad (Brito, 2016, p.103).

Estos procesos de enseñanza exitosos también se han visto reflejados al preparar a los mayores productores de arte contemporáneo, en la escena guayaquileña, y que se ven manifestados en el Blog de Kronfle, en los premios del salón de Julio, ya que la mayoría han sido ganadores de estos premios y también en el ámbito nacional, como la Bienal de Cuenca y el Salón Mariano Aguilera con Oscar Santillán y Anthony Arrobo.

A propósito de Santillán, quien integró el colectivo La Limpia , que surgió en 2002, fue muy importante como aportación al arte contemporáneo nacional por trabajar en el eje político y autorreflexivo, examinando el mundo del arte. La Limpia también integrada por Ricardo Coello, Fernando Falconí, y Stéfano Rubira, ha enmarcado sus propuestas en lo males nacionales, lo que tiene que ver con historia y política, además de prejuicios estéticos y morales, donde lo que han destacado del colectivo es una especie de ambigüedad para comunicar la incertidumbre en la que se vive en este país. La escena local del arte guayaquileño contemporáneo, entonces, se nutre del ITAE y de artistas que se formaron en el extranjero como Roberto Noboa y Larissa Marangoni, quienes ya llegaron con experiencia y han tenido una gran trayectoria artística a nivel nacional. Desde su vivencia en Guayaquil Larissa citada en Brito (2016) expresa que “gracias a la creación del ITAE nace todo el desarrollo nuevo que hay en



Guayaquil [...] Para mí el cambio total de Guayaquil fue el ITAE, sin este proyecto no fuera lo mismo” (p. 120). De esta forma lo convierte, según lo que la artista indica, en un referente a nivel nacional del nacimiento del arte contemporáneo. Así también resulta curioso comprender el verdadero reconocimiento que tuvo el ITAE desde la voz de la ex alumna Gabriela Guerrero que cuenta cómo en su viaje a la bienal de Curitiba, en Brasil, era valorada por pertenecer al Instituto. Esto permite entrever cómo era visto desde afuera, como uno de los mejores lugares para estudiar arte en Latinoamérica.

Por otro lado, es necesario apuntar que las instituciones públicas, en Guayaquil, han sido un factor que ha presentado una falencia bastante visible, al no realizar gestión desde sus cargos como deberes que corresponde al Estado en una sociedad. En este ámbito los artistas guayaquileños se han visto apoyados por los espacios privados; cada quien con el espacio que se ha sentido más a gusto.

El panorama artístico de Guayaquil dio un salto con el arte contemporáneo y los espacios expositivos debido a que los espacios estatales fueron reemplazados por espacios privados, los mismos que han cumplido un papel medular para el crecimiento y fomento del arte contemporáneo en la ciudad. Es de preferencia en las galerías privadas donde se realizan exposiciones importantes ya que su gestión potencia la vinculación con el público. Añadido el uso mismo del espacio público, esto ha hecho que según como lo expresa el artista Roberto Noboa, citado en Brito (2016), “ya no se necesita de ninguna institución para sentirte un artista” (p. 70), ampliándose los límites, con un mejor ambiente para realizar obra en Guayaquil.

En cuanto a las galerías privadas se va a resaltar el trabajo de tres como son: NoMínimo, galería en la cual se presentan artistas jóvenes, donde se ha corrido el riesgo de tomar artistas emergentes. Además, se estimula con premios como el Batán e imparten capacitaciones para formar al público. Otra galería es dpm, que así mismo trabajó fuertemente, autofinanciada, apoyando a los estudiantes del ITAE con becas y también incentivando de forma extraordinaria al mercado del arte. Por último, Espacio Vacío que surge gracias al trabajo de

David Pérez McCollum, donde se promueve a artistas emergentes. En conclusión, un gran acierto de estos espacios ha sido generar la conexión de los artistas con el mundo del arte local e internacional, abrirles nuevos caminos, legitimarlos y sostenerlos económicamente.

Zuákata, en cambio, fue un espacio alternativo que se constituyó como un medio en donde el público podía entrar un día a la semana a hablar acerca de temas ligados con el arte y la cultura, un espacio que nació a mediados de los noventa, donde ya se veían nuevos medios y donde los artistas que los conformaban vivían en ese mismo espacio como una manera de incluir en la agenda del público esta intervención sin hacerlo de forma grotesca. Entre sus proyectos estuvieron *Ayampe 5 Cerros*, *Invadumbre*, *Soledad Urbana*, dentro del espacio público.

En lo que concierne al mercado del arte, Brito (2016) menciona a los coleccionistas David Goldbaum, David Pérez McCollum, Simón Parra, Xavier Simons, Rodolfo Baquerizo, Eliana Hidalgo, Rodolfo Kronfle y Edmundo Kronfle. Sin por ello desmerecer a los nuevos coleccionistas jóvenes que, según recalca, están formando buenas colecciones. Los coleccionistas se acercan a los artistas, aunque, por cierto, tienen una preferencia por los del ITAE. No obstante, la limitación que existe en la ciudad de Guayaquil, concretamente, es la ausencia de ferias y de subastas que detienen el proceso; mientras que en otras ciudades se puede ver que las subastas y las exposiciones en ferias son una forma de circulación del arte, esto en la ciudad de Guayaquil ha resultado un fracaso ya que no existe.

Es interesante incluir el comentario de Lupe Álvarez, en consideración a su apreciación de los artistas en el país, descrito en la tesis de Saidel Brito (2016). Ahí afirma que, para ella, los premios o las determinaciones en las bienales, etc., no son tan válidas, en reconocimiento, como para establecer la calidad de un artista; es mejor involucrarse y crear una relación en el observar y conocer una obra. A propósito de los premios cabe indicar que no se ha contado, en el Salón de Julio del Museo Municipal, con personal capacitado para esta gestión al mando. En detalle, desde las bases, por ejemplo, se crean

ambigüedades por cuanto se establece solo presentar obras bidimensionales, que tampoco pueden presentar temáticas eróticas, pero la oferta dice “dar libertad” en la creatividad. Con ello se demuestra que existe una tremenda contradicción.

En Guayaquil, según lo indica Saidel Brito (2016), no ha existido un desarrollo de las ciencias del arte de forma suficiente, es por ello que se refleja un gran vacío en cuanto a profesionales de historia, de crítica, de teoría, curaduría, periodismo, restauración, en general del arte. Los más reconocidos y con los únicos que se cuenta para hablar de arte contemporáneo son Rodolfo Kronfle, Lupe Álvarez y Ana Rosa Valdez, he ahí el problema de no haber encontrado bibliografía que narre el panorama del arte en la ciudad. Se puede decir, entonces, que Kronfle con su blog de Rio Revuelto ha hecho una gran aportación ya que ahí se encuentra documentadas todas las obras que se hacen en la ciudad y esa ha sido la manera en que las mismas han podido ser visibilizadas y se han perpetuado por los análisis críticos, a su vez suscitados en su blog.

Por lo que respecta a los medios de comunicación, se ve otra falencia. En ellos no hay recursos humanos como se ha dicho antes. No se cuenta, en el país en general, con un periodismo que haga preguntas en correspondencia a las obras y a la gestión artística, porque los profesionales en ese campo no tienen conocimientos sobre el arte; no hay una especialización que abarque a la cultura y al arte, en específico. En contraste, el trabajo que hacen los periódicos, se limita a presentar en la parte de entretenimiento, las fotografías de las muestras con un resumen de lo que se apunta en la ficha de la obra o su similar, pero no existe un análisis o una crítica particular por un especialista. Además, tampoco existe un segmento, ni la importancia por parte de ningún medio de comunicación para el arte. Esto ha generado que no exista una difusión adecuada de los espectáculos para las personas y, en consecuencia, el público disminuye, ya que, si la parte comunicacional falla, no existe una mediación que conforme la opinión pública o que, siquiera anuncie los eventos artísticos.

Como consecuencia de la pobre o nula comunicación que se le ha dado al arte, hay algo que a la mayoría de estudiantes de arte, hace 4 años quedaba

claro, y es que al momento que se iba a realizar una exposición, los únicos presentes iban a ser los familiares o amigos cercanos del expositor, porque cuando se asistía a muestras de artistas importantes, se podía evidenciar que el arte era importante o interesante para acudir y verlo por parte de la gente del mismo circuito o estudiantes de la carrera, pero no el público de afuera:

Debemos estar cometiendo errores para que en Guayaquil se esté dando la mayor producción a nivel nacional y la propia ciudad no lo sepa. Entonces hay algo que estamos haciendo mal entre todos, en la cadena de circulación. Todavía no identifico el error, pero tenemos que estar haciendo algo mal. Estrada, P. (2016). EL ESCENARIO DE LAS ARTES VISUALES CONTEMPORÁNEAS EN LA CIUDAD DE GUAYAQUIL DURANTE EL PRESENTE SIGLO. Tesis de maestría en Arte/ Entrevistador: Brito Saidel. Universidad de Cuenca, Cuenca.

El vacío está presente en la educación, en un estado que no se ha preocupado por entregar este derecho a toda la población, donde invade la desigualdad y lo más importante para muchos será ganar el pan del día, no preocuparse por un “entretenimiento”, en una cultura de vicios, porque no se construyen parques de recreación, y menos aún Centros Culturales, por consiguiente las consecuencias son claras.

María Fernanda Cartagena (s.f), realiza un análisis acerca de la educación artística en el país en donde menciona ciertos puntos importantes y abre discusiones con el afán de que se continúe investigando más a fondo sobre el tema, ella por su parte opina que:

[...] a pesar de las estrategias que galerías, centros culturales y museos desarrollan para diversificar sus públicos, el potencial educativo de la exhibición contemporánea está desaprovechado, y esto se debe en parte a que las audiencias no están familiarizadas con los códigos y protocolos que este tipo de propuesta requiere. (p. 45)

Este pesar obedece a que no existe una garantía al derecho de la educación en arte, el sistema educativo en general funciona mal. Específicamente en el área de Educación Cultural y Artística, el Currículo 2016 del Ministerio de Educación, muestra ya un cambio significativo en comparación con la determinación que se tenía antes de la materia de arte, que se la había considerado como manualidades. No obstante, el problema se ha trasladado a realizar el resumen

de libros que “desarrollan destrezas” que, por otra parte, realmente resultan ilusorias al momento de ponerlas en práctica, por el contexto en el que se realizan y por la edad de los estudiantes, el tiempo y las circunstancias de la educación pública en general. En síntesis, aún no hay una verdadera Educación Cultural y Artística, puesto que, aunque conste en el currículum de toda Institución Educativa desde el nivel de Educación General Básica, hasta el nivel de Bachillerato Unificado, no hay visitas a los centros culturales, los lugares rurales no cuentan con museos, o galerías, etc.

Es entonces, desde este punto de partida, donde los problemas comienzan, cuando no hay sillas, computadoras, dinero para trajes, donde no hay oportunidades y el docente debe crearlas a carrera, para “avanzar con las destrezas”, como si la producción y la reflexión de una obra se diera en un tiempo determinado. Sin esta educación el individuo pierde mucho dentro de su desarrollo social y la vida contemporánea.

La constitución del 2008, en Ecuador, añade la interculturalidad como uno de sus ejes principales. No obstante, se continúa con el condicionamiento general en el país de lo folclórico, lo popular, lo festivo. Al mismo tiempo que la reestructuración del cambio de vista hacia el arte propone nuevos medios. En los foros que organiza el municipio, ahora se pueden ver otros rostros, sobre todo de jóvenes. Sin embargo, “hoy en día ya es otro público, más instruido, más interesado por ver algo nuevo. Todavía es lento, pero es otro público” Noboa, R. (2016). EL ESCENARIO DE LAS ARTES VISUALES CONTEMPORÁNEAS EN LA CIUDAD DE GUAYAQUIL DURANTE EL PRESENTE SIGLO. Tesis de maestría en Arte/ Entrevistador: Brito Saidel. Universidad de Cuenca, Cuenca. (Noboa, citado por Brito, 2016, p. 75).

En la actualidad, según lo que relata María Fernanda Cartagena, los artistas avanzan en sus creaciones en consideración con la comunidad con la que trabajan o en la medida en que participan sus colaboradores, para ello es necesario entender el contexto y mediar, como ya se explicó en el capítulo dos, realizando un estudio previo. En este sentido, se han aproximado muchos

líderes activistas a formar parte de procesos culturales y de obras, para ayudar a potenciarlos.

En el 2009, como es de conocimiento general, el MAAC pasó a llamarse por disposición del presidente Rafael Correa, Centro Cultural Libertador Simón Bolívar, donde sus objetivos de investigación acerca del arte contemporáneo también se extinguieron. Así, Lupe Álvarez ofreció una entrevista al Diario El Telégrafo en el año 2012, donde afirmó:

Las instituciones culturales están en su peor momento, con pocas excepciones. Las instituciones siguen siendo el punto más precario, con menos posibilidad de enunciar un trabajo con proyección. El MAAC está “out”; el Museo Municipal (...) sabemos todos los problemas que tiene por la manipulación de sus eventos; la Casa de la Cultura es nula. Siempre se han movido más los espacios independientes. (El Telégrafo, 2012)

De acuerdo a los objetivos con los que fue fundado el MAAC, Andrade citado en El Telegrafo expone que su misión ha sido fallida puesto que no se ha reflejado una gran labor de exposiciones ni antropológicas, ni de arte contemporáneo, debido a los cambios directivos (Cabrera, 2013, p. 11). Esto acarrea diferentes puntos de vista en los primeros profesionales, porque se tenía previsto insertar el arte en la esfera pública, pero esto no se llegó a concretar. No obstante, una de las gestiones que surgieron a partir de una muestra del Museo en colaboración con el CEAC, en 2001, llamada *Ataque de Alas*, fue la ya mencionada y encabezada por Xavier Patiño. Esto propició la formación del ITAE, gracias al aporte y apoyo también de Fredy Olmedo y el Municipio de Guayaquil. En este proceso participaron muchísimos artistas con intervenciones en la ciudad, donde fueron ocho los que se concentraron en trabajar en el Malecón 2000, como símbolo de la regeneración urbana de Guayaquil, el mismo que fue intervenido de forma crítica por los artistas.

Los artistas realizaron estas obras debido a que Guayaquil, representa para el país una gran fuente de ingresos por tener al puerto principal y a la mayor población. Pero, las administraciones municipales han llevado a la ciudad a un deterioro físico, con problemas de salubridad y descontrol de crecimiento poblacional. Entonces la regeneración urbana que se lleva a cabo a partir de

1992 se da, solo en ciertos sectores de la ciudad, mientras otros espacios han sido olvidados o discriminados, aún cuando se sabe que tienen muchas necesidades. Además, los espacios regenerados han sido normados para evitar que las personas que suelen ir al centro de la ciudad a distraerse o a vender, no la hagan fea con su presencia.

En este panorama nacen las intervenciones artísticas del Malecón 2000, para cuestionar la forma de proceder, elitista, de la administración municipal. Entre las obras que escoge Rodolfo Kronfle Chambers, para presentar en la Bienal de la Habana, está *Gracias Teodosio*, en donde colocó una cámara de vigilancia, de forma sarcástica, para evidenciar a lo que se atiene la sociedad hoy en día. Lorena Peña, en el 2005, en el Festival de las Artes al Aire Libre dispuso siluetas para simular las actividades que estaban prohibidas en el Malecón; esta obra se tituló *Sombras nada más*. Juan Pablo Toral, por su parte, buscaba en este mismo evento proporcionar techo a las personas que habían sido desalojadas de este lugar mientras durase el evento, pero no le fue posible. Así que dibujó el perfil de la ciudad, en los cartones que esta gente utilizaba para dormir.

En 2004 La Limpia sintió también la necesidad de hacer visibles los males que acarreaba Guayaquil, detrás de esta falsa regeneración urbana. Por ello, en la Bienal de Cuenca se presentaron con una obra de adoquines transparentes que mostraban dentro grillos congelados, como metáfora de lo que está ocurriendo. Otra obra interesante que se ejecuta en este contexto es la de Oscar Santillán e Illich Castillo, llamada *Burri en el Centro (el informalismo es muy practicado en Guayaquil)* (2003), con respecto a la venta informal, intervinieron un bus urbano para cuestionar la estandarización de los mismos. Esta idea, más tarde, dio cabida a un proyecto en los desniveles para pintar las columnas. Así también otra de las acciones que tomó el Municipio fue prohibir ciertos colores de las fachadas de las casas a los ciudadanos, sarcásticamente, Xavier Patiño realizó una instalación con estos colores y añadió implicaciones raciales, etc.



Por su parte, uno de los proyectos contemporáneos de gran trascendencia artística, que marcó la forma de ver el arte en el país es el de Xavier Andrade, con su galería intangible *Full Dólar*, donde siempre ha estado indagando acerca del contexto guayaquileño, las políticas públicas; este tráfico entre el arte y lo popular que realiza con Don Phili, entre otros gestos, resulta ser tan revolucionario como la búsqueda de Larissa Marangoni. Ella siempre se ha movido en la línea de la recuperación ambiental y ha denunciado el olvido de esta área que se ha dado por parte de las autoridades. Es por esto que intervino el espacio público con vallas publicitarias, donde mostraba un vídeo concientizado.

Se puede decir que a esto se suman los factores de las problemáticas sociales, también olvidados por las ordenanzas municipales como los niños de la calle, las zonas rosas, entre otros, por lo que, Xavier Patiño, nuevamente con esa sensibilidad que lo caracteriza, tomó franelas con las que los niños realizan los trabajos de limpieza en los autos y los colgó como forma de protesta en los semáforos. Entre este andar han tenido que pasar los artistas, alzando su voz para hacer conocer los derechos, o los que no han sido garantizados. Así, en 2005, Juan Carlos León recrea las invasiones sucedidas en las partes periféricas de Guayaquil como es el caso de Engabao y otros lugares más. Para ello pidió la colaboración de personas para realizar una casa e intervenir un espacio de El Malecón, simbólicamente.

En otro orden, como resultado las entrevistas hechas por Cabrera (2013), a Olmedo y a Amelia Sánchez, ex directores del MAAC, se puede determinar que los cambios de asignaciones que se dan por parte de autoridades políticas son bruscos y no dejan registros de sus aportes, lo que demuestra un traspaso violento y el cumplimiento del deseo de turno. También, según lo afirma María Fernanda Cartagena (2015), son algunos los estudiosos que "... coinciden en que el departamento destinado a llevar a cabo la misión educativa en los museos ha estado permanentemente subalternado en relación a otras áreas" (p. 59). Otra situación es que el MAAC cuenta con una política de apertura, sin embargo, no se efectúa, debido a que no existe quien promueva realmente una inserción de

la comunidad al museo y del arte a la comunidad; más bien existe cierta preferencia por las obras modernas, pero no la apertura.

Con el gobierno de Rafael Correa también se abrió la Universidad de las Artes, en Guayaquil, en donde los artistas y profesores que eran parte del ITAE pasaron a formar parte de esta nueva institución con mayores ambiciones. En ella esperan una mejoría por parte de las políticas públicas. La construcción de la Universidad de las Artes para Guayaquil significó un cúmulo de expectativas por parte de la población y del mundo del arte, donde se quería llenar vacíos, fortalecer la democracia, los derechos colectivos de expresión, diálogo, participación, etc.

Así mismo, en la actualidad, se pretende que en el MAAC se establezcan muestras internacionales en donde los artistas guayaquileños y el público en general tengan la oportunidad de ver el arte que ocurre alrededor del mundo, ampliando su panorama y perspectiva. De igual forma se espera que se incremente la exposición de arte contemporáneo.

En conclusión, se puede decir que los lugares privados, alternativos, el espacio público, la negociación y la colaboración son actividades presentes al momento que se mantienen estables, fuertes y han ganado terreno entre actores del arte y el público. Desde la reflexión de la autora de esta tesis, si algo está en las manos de los artistas, parece ser que es lo mismo que está en las manos del pueblo y sería el poder ejercer el voto de forma consciente, ya que han sido las autoridades que han estado a la cabeza de la ciudad, las que han dejado de lado el arte. Son los gobernantes los que no han hecho nada para desarrollar políticas públicas, agendas culturales, entre otras gestiones que favorezcan a los artistas y que fomenten al espectador o a los coleccionistas a ir a las exposiciones.

Sumado a esto, los cambios de personal público, que realizan las autoridades en obediencia a sus compromisos adquiridos en campaña, acentúan la inoperancia de las instituciones estatales culturales.

### **3.3 Antecedentes de la Organización Solo con Natura**

Larissa Marangoni es una artista guayaquileña nacida en el año 1967, su padre fue fundador de APROFE, un proyecto que se construye con la finalidad de proporcionar a los hogares, como núcleos de la sociedad, un servicio de planificación familiar; este proyecto es pionero en el país. Pero su labor no llega hasta ahí, sino que también es comunitaria, por lo que Larissa Marangoni, al llegar a formar parte del grupo de trabajo en el año 2006, con su perfil de artista y desde su visión, implementa la idea de realizar una residencia artística.

Antes de ello, Marangoni ya estaba inmersa dentro del campo del arte contemporáneo ecuatoriano, pues llegó a Guayaquil tras realizar sus estudios en el extranjero en los noventa, como se pudo evidenciar en el anterior capítulo. De acuerdo a las entrevistas que se encuentran en línea, la artista relata que en ese momento la producción del país era diferente a la visión que ella tenía del arte.

Saidel Brito realiza una entrevista a la artista con respecto a la creación de la Universidad de las artes en el 2013, donde opina que no está a favor de la Universidad de Las Artes ya que en ella están preparando a los alumnos para el pasado y no para el futuro, por lo que dichos estudiantes, no tendrán cabida en ese futuro, cuando sean profesionales. Con este comentario, la artista se refiere a que la malla curricular no está acorde con lo que está pasando dentro de la esfera del mundo contemporáneo y menos aún con lo que puede venir a futuro, dado que se centran en impartir clases de pintura, técnicas, etc., que estancan la calidad de las propuestas artísticas.

Esta referencia es válida, en este punto, en la medida en que la visión que tiene la artista sobre el arte contemporáneo en general, y de acuerdo a la investigación que se ha hecho, es que no se debe colocar una etiqueta en sí, ni verlo como un movimiento, sino que el decir contemporáneo es mostrar un arte de ahora, al que se lo puede utilizar como herramienta de transformación social.

Por lo que corresponde a su producción, entre el 2004 y el 2008, realiza exposiciones importantes en el MAAC. Larissa Marangoni es reconocida por trabajar de forma multidisciplinaria enfocándose en medios como la escultura formal. No obstante, para llevar a cabo este análisis, va a ser preciso dar mayor cuidado a sus obras que han tratado temas activistas, como la línea que se desprende de su producción en lo que respecta al cuidado del medio ambiente,

ya que esta es una preocupación constante, que se refleja claramente dentro de su vida, así como en su activismo y pensamiento crítico. Esto incluye a duros cuestionamientos sobre las políticas públicas y su detenimiento a contemplar la vida de las personas.

De sus obras, una que está expresamente dirigida a la comunidad, es aquella con la que participó en el proyecto curatorial *Los Patios de Mi Casa*, mismo en el que participaron diez artistas. Esta obra *Invidencia* (2010) de Larissa Marangoni, habla sobre la tala indiscriminada de árboles y cuestiona la falta de comunidad que existe, así como también habla de las consecuencias de la deforestación. Igualmente apela al derrame de petróleo ocurrido en el Golfo de México, para lo cual exhibe una fotografía de la NASA, en donde se observa lo sucedido. Del mismo modo realiza una serie fotográfica a unos grifos abiertos donde es latente la alusión que hace al desperdicio del agua. También, y ya entrando al espacio público, coloca unas vallas publicitarias, donde se muestra a ella misma, nadando en una piscina, como denuncia a la pérdida del estero salado que fue tapado con cemento en Guayaquil.

Adicionalmente, trabaja en temas autobiográficos y con personas de forma más profunda, hace un *happening* acerca de la vida y la muerte, en un gesto donde entregó fotografías de una señora agonizando en términos negativos que decían que nadie iba a asistir a su entierro y otras palabras, dentro de una misa. Asimismo, ejecutó una intervención llamada *Refugio que habla sobre el hogar*, que trata sobre una persona indigente que, al perder su casa, permaneció viviendo en la misma destruida, con 4 palos puestos, ya que para ella esa era su casa.

Marangoni señala que las cosas adquieren el significado que le dan las personas. Su experiencia en Vermont, en Estados Unidos, donde compartió por diez años con adultos mayores, influyó mucho en su línea de producción ya que en esta residencia fue donde aprendió a interactuar verdaderamente con las personas que iban a trabajar, así como también, con los residentes. Tuvo que fumar y jugar billar; producto de ello, comenzó a hacer pinturas en las que representaba, por un lado, a los ancianos, y, por otro, al personal de servicio que trabajaba con ellos. Ver morir a una anciana sola en este lugar, fue la antesala

para visualizar que en Ecuador no había una comunidad y que le hacía falta esto. Así, con esta anécdota y con la influencia del carácter activista de su padre, según menciona la artista, es lo que le llevó a realizar este proyecto.

Al ser parte del equipo de APROFE, Marangoni se dio cuenta que estaban trabajando por separado las brigadas que se acercaban a las comunidades, por un lado, las de salud y, luego por otro lado estaba la parte educativa; también había otras dirigidas a la parte social, etc. En este contexto, pensó que el arte podía ser ese vehículo que permitiese que las personas de las comunidades reciban una salud integral. Es a partir de entonces que Larissa Marangoni pone en marcha su gestión para convocar a artistas nacionales y de diferentes países, e incluso profesionales, para filmar a un grupo multidisciplinario, considerando en aquel momento a agentes vinculados de alguna u otra forma con quehaceres ligados a la comunidad y al activismo.

APROFE llevaba hasta el inicio del proyecto 35 años en función del área comunitaria, en donde se desarrollaban proyectos de vinculación con las zonas rurales y urbano marginales, dado que son poblaciones que carecen de servicios básicos y educación. Por esta razón, se pretendía enseñar sobre la higiene, los roles dentro de la familia, la protección de la salud, entre tantas otras cuestiones, de una manera lúdica. En fortalecimiento a esta línea de trabajo la artista recalca que “a través de la cultura se puede unir brechas, se puede crear comunidades mucho más sanas”, e invita a ver la Eco aldea para evitar la violencia. Apuesta al trabajo en zonas rurales para proyectos sustentables por ser el futuro de la sociedad. Desde su perspectiva, son los jóvenes que tienen falta de oportunidades, donde está el futuro, porque es en estos lugares donde existe el tiempo, la tranquilidad, que en la ciudad no hay:

[...]la distribución del país en cuanto a zonas urbanas y rurales, cada una con sus características y problemáticas, ha motivado el campo de acción de APROFE sobre los segmentos más vulnerables de la población. Existen diferentes parámetros a los convencionales con los cuales se puede medir la diferencia entre una sociedad aislada y remota frente a otra que se considera como desarrollada; la sola ubicación dentro de un mapa político urbano no garantiza el acceso de las comunidades a servicios básicos de carácter óptimo ni oportuno. (Marangoni, 2016, p. 25)

En consecuencia, dentro de la investigación de este proyecto, se conversó con personas que viven en Guayaquil y con activistas políticos del Ecuador, se observó noticias y, desde el punto de vista de quien escribe estas líneas, se puede decir que Guayaquil en general ha sufrido por muchos años de una marginación sostenida, en lugares periféricos como son estas comunidades y ciertos barrios, ya que las autoridades solo han regresado sus ojos al centro de la ciudad y a ciertos sectores donde se siente de forma visual y dramática la separación que se ha hecho. Teniendo muchas privaciones de servicios básicos, de carreteras, alcantarillado, seguridad, salubridad, alumbrado, entre otros, además de contar con una baja economía, estas personas han sido olvidadas. Es por ello que el objetivo de Franja Arte-Comunidad fue dar visibilidad a estas comunidades y a su entorno.

En Engabao, verbigracia, hubo, hace algunos años, invasión de terrenos y es un sitio que siempre ha estado en disputas por tierras, pero, ¿quiénes son los que se hacen cargo de estos problemas?, ¿dónde están las autoridades?, parece ser que la palabra final siempre está orientada a la conveniencia de los que tienen el poder. Si es la falta de oportunidades lo que hace que la población no explote sus recursos, la necesidad ha hecho que las personas se marchen y se pierdan las costumbres ancestrales y es ahí donde también las residencias han ejecutado un fuerte trabajo, al incorporar la revalorización de la identidad, de la territorialidad y dar ideas innovadoras de emprendimientos. Y fue esta forma de trabajar lo que hizo que se puedan alcanzar cambios profundos de acuerdo a lo que indica la artista en su texto. Así también, como lo explica la curadora del proyecto María Fernanda Cartagena, fue un punto importante que se haya empezado a reconocer a los artistas de cada comuna, tomando contacto con ellos y realizando un compartimiento de parte y parte entre los artistas invitados y existentes sobre sus prácticas. Y esto obedece a una de las premisas emitidas por Marangoni (2016):

He tenido la oportunidad de participar en algunas residencias en varios países y las experiencias en cada evento fue más individualista que colectiva, entonces me pareció interesante articular un discurso conceptual en torno a la territorialidad, indagar en su significado y en sus posibilidades discursivas, así como en su correcta enunciación y articulación con la praxis dentro del arte contemporáneo y es así que como ejercicio primero en el ámbito de arte-comunidad empezamos con

la primera edición de “Solo con natura” en el año 2007, en Isla Santay.  
(p. 33)

Cabe mencionar que el proyecto en la cuarta edición cambia de nombre a Franja Arte-Comunidad y se lo realiza cada dos años. Este involucra a diferentes biólogos, ambientalistas, artistas, escritores, ceramistas y a un grupo diverso de personas que enriquecen las residencias, las mismas que duraron diez días, con un trabajo de campo previo. Con lo que respecta al trabajo de campo, en gran parte, ya estaba realizado gracias a APROFE, así como la logística, puesto que todo el tiempo esta entidad privada ha estado presente en estas comunidades no solo con sus campañas de salud sino también con su proyecto de cultura. En consecuencia, el acercamiento y el conocimiento de las zonas estaba lista. Sin embargo, fue necesario hacer una evaluación más determinante en lo que respecta a la economía, sociedad, ecología y cultura de cada una de las comunidades.

En cuanto a la sostenibilidad de cada edición en la parte económica, según lo que indica Hernán Pacurucu, editor del libro *Franja Arte-Comunidad* (2016), donde se registraron todas las residencias, es APROFE la entidad de mayor inversión en el proyecto, pues Larissa Marangoni es quien tiene la iniciativa y es quien gestiona para la aportación de varios inversores privados. En sus palabras:

[...] en un medio como el nuestro en donde los mismos criterios de comprensión de lo que damos a llamar arte contemporáneo todavía no se solidifican bien ni si quiera en los mismos actores culturales y dirigentes institucionales, desde esta perspectiva resulta plenamente satisfactorio que la empresa privada asuma un modelo como el de la residencia, modelo horizontal de desarrollo y distribución de conocimiento fuera del espacio llámese museo, galería, centro cultural o institución. (p. 15)

Otra de las cosas importantes que menciona Pacurucu, y tomando en cuenta cómo suceden las campañas electorales en Ecuador, se puede decir que las comunidades no están dispuestas a relacionarse con las personas que llegan, dado que los políticos se han encargado de llegar a los sitios a prometer ciertas obras y después hacen su hechizo de magia y desaparecen. Es por este motivo que las personas se muestran extrañas a abrirse a otras desconocidas con ideas de mostrar proyectos o preguntas. Se lo afirma también desde la experiencia de



quien escribe, ya que, al visitar estos y otros lugares del país, al principio se observa una resistencia de las comunidades hacia quienes quieren ayudarlos, por no saber si pueden o no confiar en ellos, ya que muchos se van a mitad de los proyectos. Tampoco muestran lazos entre sus semejantes y esto fue una base a tratar dentro del proyecto que se analizará más adelante.

En este sentido, Marangoni (2016) menciona que conoce sobre su propio sistema de gestión, pero no puede saber a ciencia cierta lo que piensan los habitantes de las comunidades a las que van. Tampoco puede asegurar que su respuesta hacia quienes quieren intervenir sea positiva. Al respecto se van a referir algunos de los artistas que formaron parte de esta residencia y personas que han sido entrevistadas como parte del análisis que se realizará en el siguiente capítulo.

De todas formas, este tipo de eventos presenta un marco delicado de acercamiento a la comunidad; ya se había mencionado en el capítulo dos lo que respecta al trabajo antropológico como artista y, en referencia a este aspecto, Marangoni también lo determina como un trabajo lento en tanto que es complejo trabajar con seres humanos, donde la llegada de un grupo de personas con buenas intenciones, puede resultar de todas formas una irrupción. Al principio, según lo indica, no fue fácil, pero a lo largo del camino se estableció la metodología indicada y particular que permitía acceder a trabajar con las personas y por ende, a crear las propuestas artísticas.

Con esta forma de ejecutar el proyecto se pudo estimular la riqueza de los productos propios de cada lugar, intercambio de saberes, interacción, convivencia y propuestas novedosas; así como también la activación de planes diversos como los foros en las noches, donde había documentales y también se reunían a conversar de las experiencias del día. Con este trabajo minucioso de la comunidad, hubo un cambio natural, pacífico, no tan agresivo, como al agregar los espacios libres, en los talleres, con la utilización de diferentes medios, sin segregación. Todo esto llevó a los artistas a explorar y a proponer un desarrollo integral, dado que las comunidades fueron escogidas por sus características antropológicas, sociales, ambientales y por su potencial de desarrollo, según su localización, cerca de la ciudad.

Es interesante conocer que, durante la ejecución del proyecto, según lo expresa Larissa Marangoni en el libro *Franja Arte-Comunidad*, la residencia logró cambiar el paradigma del arte que tenían los ciudadanos, puesto que el arte había sido visto solo como una parte lúdica, de entretenimiento, mientras que al formar parte del proyecto ellos evidenciaron cómo el arte fue el vínculo para introducir desarrollo a su comunidad. Al ser una residencia artística, la producción se hacía *in situ* y para ese lugar determinado, con la misma gente, en tiempos compartidos.

Cada una de las comunidades en donde se llevaron a cabo las residencias tenían características propias, dado que en todo lugar adonde uno va, por más cercano que se encuentre, siempre existen distinciones que permiten que dicho sitio sea único. Así también la migración de los pobladores hacia la ciudad en busca de un trabajo, era una de las características comunes con las que se tuvieron que enfrentar los artistas. Además, en muchos de estos lugares existían disputas entre los mismos pobladores, por lo que, en cada caso, la situación fue diferente y las formas de abordar las obras se adaptaron.

En estas comunidades hacía falta cuestionarse ¿qué pasaba con la cultura?, ¿con el medio ambiente?, ¿con el turismo?, no había una guía, una instrucción y tampoco la residencia iba a dar una solución momentánea. Así que se decidió compartir saberes, debido a que, desde el punto de vista de la artista, los cambios se pueden hacer desde las cooperaciones y es esto lo que genera en la comunidad un cuestionamiento. Con la obra de Fabiano Kueva, por ejemplo, se preguntaron cómo avanzar con el turismo, permitieron construir emprendimientos a través de la apertura creativa y así lograron que los habitantes emprendan con el licor saborizado que, con los delfines, valoren o revaloricen a Puerto el Morro y sus manglares, etc.

De los proyectos de Franja Arte-Comunidad que salieron adelante, en otras palabras, se extendieron para ser ejecutados de forma productiva en la comunidad y fueron la Chanchera, los proyectos de educación y el de costura. Los seguimientos, conforme asegura Larissa, se realizan a través de talleres con corporaciones. Como resultado final Marangoni (2016) afirma que “la comunidad se empoderó de su problemática y, como resultado, a nuestra salida, sus

representantes políticos están dando continuidad a algunos de los proyectos que desarrollamos” (p. 31).

Como en todo, se puede decir que la residencia ha sido el abre bocas de muchas entradas que pueden abrir caminos para que los pobladores tomen las riendas y continúen las propuestas y los cambios de pensamiento en su diario vivir, sin dejar que esto haya sido solo un evento efímero (este punto se analizará en lo posterior), pero la artista deja claro que esto dependerá de las prioridades que dé la comunidad. En fin, la creadora de Franja Arte-Comunidad, hace hincapié en que este proyecto buscó valorizar distintos aspectos de las comunidades para que las personas puedan tener una mejor calidad de vida tanto en salud, como en economía, pensamiento, y demás

## **CAPÍTULO 4: Análisis crítico del discurso de la práctica artística de la residencia “*Franja Arte-Comunidad*”, en sus distintas ediciones**

El activismo artístico contemporáneo no tiene razón para creer que tendrá apoyo político externo. El activismo artístico actúa por sí mismo, apoyándose solo en sus propias redes y en el aporte financiero débil e incierto proveniente de las instituciones. (Groys, 2016, p. 57)

A continuación, se expondrá las obras que han sido seleccionadas para el análisis en las diferentes ediciones, considerando el contexto en el que se ejecutaron. Tomando como referencia que el punto de partida, de cada una de las mismas, fue considerar las costumbres que se estaban perdiendo en cada comuna, se puede decir que la residencia busca siempre retomarlas. En este sentido, su eje conductual hace que el proyecto dispare un solo discurso que es pensar en hacer sonar la voz de los habitantes, para que los territorios sean vistos.

### **4.1 Isla Santay 2007**

“Los artistas no llegaron para hablar de ellos, por lo otros, sino con ellos, desde ellos. El título de una de las obras de Kim Waale, *Speaking with Valentino*” (Marangoni, 2016, p. 68), resume con perfección una obra de arte colaborativo donde varios de los integrantes de la comuna se involucraron en una obra, no por cumplir con el proyecto sino por su interés. El tiempo de duración de dicha propuesta se amplió más de lo que se había establecido. Por consiguiente, al mirarlo en retrospectiva, quizá no sea una práctica que los habitantes sigan efectuando recurrentemente. La obra requirió al tomar materiales y hacer nubes de pensamiento; esto permitió darle forma a los pensamientos, que son también sentimientos, para expresarlos. En los habitantes quedó la fórmula para alzar la voz de todo lo que llevan dentro y de cómo exteriorizarlo. Así mismo, este proyecto permitió transformar la comunicación de manera plástica, al llevarla a devenir en especie de comics, muy ilustrativos, hechos en espuma flex, por parte de la artista estadounidense y la audiencia, para promover la parte lúdica de la población más joven.

Cabe mencionar dos situaciones muy importantes que permiten transparentar los procesos de Franja Arte-Comunidad y que están en su libro; se trata de la administración de un registro, donde se puede dar un seguimiento al después de cada práctica. En el caso de la intervención que se dio en Isla Santay 2007, se puede constatar que se logró que el Municipio de Durán implementase el servicio de Salud para la Isla y que se construyese un Muelle. Todo esto se dio gracias a la visibilidad que otorgaron los medios de comunicación al proyecto, donde se vio manifestada la ejecución de las prácticas artísticas que se habían llevado a cabo. Así también se puede decir que: la experiencia de conocer Isla Santay es sumamente diferente a los otros lugares de residencia, dado que tanto la población como la infraestructura del lugar han sido consideradas por parte del Gobierno.

Por lo antes mencionado, la Franja Arte-Comunidad no solo ha cumplido su objetivo, sino que también corrobora la tesis que se estudio en el capítulo dos sobre el arte activismo donde Boris Groys se alaba que el activismo artístico busca cambiar las condiciones de vida de lugares que no han sido preocupación de educación, cultura, ecología.

Así también esta obra contuvo una calidad estética, a pesar de que se pueda pensar en que son materiales clásicos de manualidades o muy fáciles de conseguir la consigna no es habitual, el realizar ilustraciones más su aspecto conceptual, ya que cada uno sabía lo que estaba expresando en esa nube, hace que se despierte el individuo en cuestión. Por lo que los pobladores fueron protagonistas en esta obra según la clasificación que se estudio de Matewecki, como se indicó antes, ellos hablaron, de forma experimental y lúdica, conocieron sus necesidades e hicieron conocer al resto. Como lo dijo Aguilar al percibir una obra se está incluyendo muchos sentidos y por ende relaciones afectivas, psicológicas y demás entre sujeto y objeto.

#### **4.2 Limoncito 2008**

Según la síntesis que hace Larissa Marangoni, en el libro Franja Arte-Comunidad, sobre la residencia realizada en Limoncito, resulta importante mencionar que deja muy claro que no fue como se lo esperaron, en cuanto a los

objetivos planteados, en virtud de que, en realidad, el proyecto tenía mayores expectativas para mejorar la calidad de vida de los ciudadanos, así como lograr que las obras trasciendan. No obstante, los días de permanencia de los artistas fueron muy valiosos en lo concerniente a la convivencia, a la experiencia mutua y al aprendizaje compartido.

Saskia Calderón es nominada, por Christian Proaño (artista que formó parte en la residencia de la Isla Santay) para que participase en Limoncito. Realiza la obra *Gallo Despescuezado*, una de las prácticas más contundentes que sucede en todos estos años, por su naturaleza denunciante, estética, colaborativa y de gran valor simbólico. La experiencia, de parte y parte, que tuvieron con la obra de Saskia, es importante porque el trabajo de esta artista consistió en llegar a consensos para elegir la obra entre todos, en una reunión de mucho diálogo y, fue a partir de este diálogo, de donde salió la idea de uno de los rituales de la población donde, en la fiesta de la Virgen de la Merced, tenían como costumbre enterrar un gallo vivo y dejarle la cabeza en el aire, para que los habitantes, con los ojos vendados, le pudiesen cortar el cuello. Quien lo logra, pone el gallo el siguiente año. Es entonces que, aludiendo a esta acción, Saskia toma como metáfora este gesto y realiza su *performance*.

Esta obra representó, para la comunidad de Limoncito, un grito de ayuda, donde lo que se buscaba era ser la voz estética que permita llevar los requerimientos de la comunidad a las esferas del poder. Y es que Limoncito (comunidad nacida en 1942) es una comunidad que ha sido olvidada por las autoridades, donde habitan personas de las Sierra y de la Costa. A esta población, lo único que los une, son el territorio y el trabajo; no obstante, están llenos de disputas políticas, que presentan necesidades tan básicas como una carretera, como un parque recreativo, agua potable, señal para comunicarse, entre otras. En este caso Saskia fue el vehículo que pretendió llevar a esta comunidad a un mejor escenario de vida. Como creadora, su arte es capaz de sensibilizar a quién mira, de poder ser tan fuerte, como el daño que provocan a los niños por no tener estos servicios y sentirse olvidados. Sin embargo, al final del camino, no se logró nada de esto y, quizá por eso, Marangoni señale que “escoger este pequeño pueblo con todas las características ya expuestas, no fue

acertado (...) no se logró formar un puente entre lo que es el arte y la reacción acertada de una comunidad frente a los procesos creativos” (2016, p. 80).

No obstante, la comunidad sí colaboró con ella, tanto los artistas como los habitantes de Limoncito y ella se sintió acompañada todo el tiempo. Es gratificante escuchar que esos días fueron, para ella, como estar en su hogar, como sentirse una pobladora más. Esto refleja el grado de relación que logró tener con la comunidad y, eso, es una ganancia. Añadido que con su participación en esta edición fue el detonante de Calderón para en el 2014 ser la ganadora la Bienal de Cuenca y ser reconocida por su voz y *performance*.

De acuerdo a la teoría de Aguilar y Matewecki acerca del rol del espectador se puede decir que en esta edición, se cumple con el perfil de la población que se junta para cumplir con el proyecto, por lo que fue efímera, y se disolvió. Fueron actores participantes, que se incluyeron para juntar sus voces a través de la artista, pero no siguieron adelante con los proyectos; sin embargo como lo mencionaba Groys, estas obras de carácter activista no tienen la obligación de cambiar de raíz el contexto donde viven las personas, sino de hacerla visible y generar paz, siendo justamente lo que paso en Limoncito.

#### **4.3 El Morro 2009**

El propósito pensado para esta residencia fue que el arte actuase como una especie de catalizador, para la generación de propuestas, que tenían como base las necesidades de la comunidad:

Puerto el morro se convirtió, definitivamente, en un punto de quiebre determinante, en el cual, la comunidad adoptó al arte como una forma, no solamente de expresión, sino vivencial y, demandó de éste las herramientas necesarias para iniciar el camino hacia el desarrollo. Es, precisamente, desde este punto de vista, que se puede desplegar todo el potencial del evento, basado en arte-comunidad, que ofrece la metodología necesaria, para fomentar y ayudar este proceso de cambio [...] En ésta nos propusimos promover la participación activa de la población, en la generación de sentidos, contenidos y conocimientos a partir de las herramientas propuestas por el arte contemporáneo y, además apoyar el seguimiento de proyectos iniciados en la Residencia que, luego serían asumidos por parte de la comunidad. (Marangoni, 2016, p. 98)



Una de estas obras, según señaló una de las moradoras de El Morro, Lorgia Vega, logró establecerse durante mucho tiempo en la comunidad y vincular a un buen grupo femenino para formar parte de las vivencias y del aprendizaje de técnicas de costura. Este proyecto fue el de Ana Fernández, denominado *Hilando Fino*. Fernández es una artista que, ya desde el 2006, venía trabajando arte relacional con su obra la *Mesa de Mirada Texidor*. En el 2007 realizó *Regalos* con Al-Zur-Ich, luego hizo los *Poemas de Amor* y *Cartas de Recomendación*, una propuesta que se mantuvo desde el 2008 hasta el 2014. La artista siempre ha tenido interés por realizar obra fuera del museo como forma de que no pueda ser cooptada por el capitalismo. Por ello siempre ha apuntalado a que su arte encuentre un ilusionamiento poético (wonderment), como el que tiene el arte, cuando es compartido (Fernández, 2020). Además, el formato residencia es muy atrayente para la artista por la oportunidad de aprendizaje.

Ahora bien, *Hilando Fino* fue una obra realizada por primera vez en Al Zur-Ich y, luego, en Puerto El Morro. Ahí, según comenta la artista, muchas mujeres se reunieron para contar sus historias de vida; las niñas encontraron un lugar de juego y de contención. Tanto los chicos como las chicas retomaron la práctica de coser; práctica que venía de sus madres y abuelas. La idea de trabajar en una obra como esta surgió después de terminar su maestría en artes visuales, en California, en el 2006.

Este arte relacional resulta en una práctica en donde los afectos y el cuerpo se juntan. Para la artista sí existe una transformación social a través del arte. Es importante mencionar que, para esta obra, igual que con las otras, hubo un acercamiento anticipado por el grupo APROFE, para poder emprender este taller. En este sentido, esta obra, por su propia naturaleza, fue un poco más fácil de convenir para público. Es posible, porque no pretende ser tomado como un trabajo de campo sumamente profundo y resulta ser óptimo, por la implementación del proyecto como una práctica que puede seguir a largo plazo.

Esto revela la importancia de la aportación que hace la artista; ya que considera que es factible dar mayor apertura imaginativa a los artistas para desarrollar las obras, sin necesidad de limitarse a un cambio social, pero sí

considerando el objetivo del proyecto. Esta cuestión es sumamente interesante porque, este arte, trata, precisamente, de ir en contra de cualquier canon y nace con la idea de entablar una relación horizontal; por lo que imponer medidas, normas o reglas, la llevaría a enmarcarse en una contradicción. De todas formas, los artistas fueron, quienes, en conjunto con los pobladores, tenían la palabra final.

Esta práctica desde muchos hogares y tiempos atrás ha sido una forma de vinculación, cuestión que no es nueva, pero conforme pasa el tiempo se ha ido dejando a un lado, debido a que es la tecnología la que ocupa el tiempo libre de las personas, por lo que, volver a esta desde una visualización artística que de forma estética busca reanudar la agrupación, mejorar la técnica y mediante el diálogo hacer catarsis de los problemas cotidianos, se convierte en una obra con mucho significado.

Esta obra es un claro ejemplo acerca de lo que hablaba Laddaga del arte relacional como emergencia, ya que fue una interacción que persistió después del término de la edición, además de ser una participación implicativa, como bien se explica en el capítulo dos según Aguilar, por envolver a la obra, al artista, al lugar y a los participantes en una relación de confianza, que concuerda con el texto que se citó de Abad anteriormente, donde afirma que el arte sirve para habitar el mundo. De esta forma la obra de Ana Fernandez dejó una gran dinámica en la comunidad, una actividad que sirvió de unión, de catarsis, de creación y de creer en sí mismas, porque quizá lo exterior sea una meta difícil de alcanzar pero al sentirse este grupo mejor internamente, también pueden sobrellevar de mejor manera lo que está por fuera de su control. A lo que se puede decir que se llegó a una democracia.

#### **4.4 Engabao 2011**

Engabao fue un lugar escogido por su aproximación al Morro, pero también y, muy importante, por sus riquezas tanto ambientales como culturales e históricas. En las crónicas prehispánicas el cacique Tomalá, quien había sido el fundador de la Isla Puná, próxima a Engabao, se relata que tenía sus esposas y su harem de jóvenes a los que se los conocía como enchaquirados; los

enchaquirados eran varones de nacimiento, quienes, desde niños, se dedicaban a prácticas religiosas. En ocasiones, vestían de mujer y se caracterizaban por tener accesorios como manillas y collares de perlas costosas denominadas “chaquiras”; de ahí su nombre. Pues bien, los enchaquirados estaban bien vistos por la sociedad en ese tiempo, tenían aceptación y su posición dentro de la vida del cacique, pues ellos eran parte de su placer.

Esta historia forma parte de lo que hoy es Engabao; pero sus habitantes no la conocían. Es por ello que el colectivo Cuerpos Distintos, Derechos iguales, llegó como invitado, por sugerencia de la curadora de esta residencia María Fernanda Cartagena, quien ya conocía del trabajo activo que realiza el colectivo quiteño acerca de la transfeminidad, la interculturalidad y el paralegalismo. Con su sugerencia trabajaron el texto de Hugo Benavides llamado *La representación del pasado sexual de Guayaquil: historizando los enchaquirados*, el cual relata, desde su experiencia y, a través de una larga investigación, cómo los hombres homosexuales, transgénero han tratado de ocultarse por la asociación directamente peyorativa de estereotipos que se han construido a raíz de la colonización de los españoles; donde se cuenta con asco cómo los caciques tenían una libertad sexual con los enchaquirados.

Estas prácticas, en la colonización, fueron encasilladas, directamente, con el pecado y con lo que se consideraba anormal. En el contexto en el que ha crecido el autor, sobre todo en las ciudades del país donde se tiene muy bien delimitados los roles de género, llama la atención una cierta anécdota cuando un joven se acerca con un grupo de amigos a la playa y, libremente, se identifica como Trans.

Con todo este bagaje histórico, Cuerpos distintos y derechos iguales recorre Engabao en una primera aproximación, toma fotos del lugar, conversa con las personas. Más adelante, en los días de la residencia, y después de entender cómo es el día de un poblador de la comuna, su producción, su comida y sus costumbres, mantienen conversaciones y reflexionan sobre una situación como la de Engabao que es alarmante (y que ya se había anticipado) y es que la gente está abandonada a su suerte, con carreteras de arena, sin lugares

recreativos y sin servicios básicos. Muchos de ellos tienen que migrar para poder tener mayores ingresos, porque se dedican a la pesca, pero los ingresos económicos son pocos.

Además, aunque la playa que los rodea es visitada por surfistas, el lugar no es considerado como turístico. Así lo relata Ana Almeida (2020), en una entrevista que permite enriquecer esta investigación. Ella mencionó que “a las autoridades no les conviene que Engabao sea lugar de turismo, por el momento, mientras los terrenos pueden costar menos, para que los de dinero puedan construir sus hoteles”. Cuando se comprende que tienen muchas armas para ser un potencial en Ecuador, el colectivo busca, mediante la conformación de un grupo de personas trans, empoderar a la comunidad.

Es por ello que se creó el lema “Engabao para el mundo” (Almeida, 2020) y fue con este con lema con el que se mantuvo el proyecto. En esta intervención el colectivo narró la historia prehispánica del lugar, para que se entienda, y, al mismo tiempo, se contenga la diversidad sexual. Se consideró la posibilidad de que esta comuna sea un referente, no solo a nivel nacional, sino también a nivel mundial, como aquel lugar donde los derechos de todos son respetados. En este sentir nace *Enchaquirados*, un *performance* que, como gesto, se trató de subirse a un barco pesquero vestidos de “enchaquirados” y remar, dándole así una resignificación a esta palabra.

De acuerdo a lo que indica Almeida (2020), el reapropiarse de los términos y politizarlos es una actividad frecuente de su colectivo y, aunque no lo haya mencionado, es lógico que por el lenguaje exista colonización, entonces es una gran manera de salir de esta. Quien es la autora conceptual de este proyecto es Elizabeth Vásquez, la producción de la obra es llevada a cabo por Ana Almeida, sin embargo, como es una obra de arte colaborativo, estuvieron inmersos varios artistas y personas de la comuna aportando. Se recalca, como mención especial, que una de las artistas que elaboró este proyecto también fue Chamika Moreira, de Manta, quien fue también el primer contacto que permitió ponerse en vinculación con CONFETRANS en Engabao, Yomaira Alvarado, también artista

manteña, y Gabri Mass, activista internacional. Esto da cuenta de la gran acogida que tuvo esta propuesta, donde no se incomodó, ni tampoco se trató como sujeto Otro a la comunidad trans de Engabao, sino que, a partir de la misma comunidad, se realizó esta acción.

No obstante, el trabajo del colectivo no quedó ahí, al final, Franja Arte-Comunidad realizó una clausura del evento, donde la obra *Enchaquirados* fue expuesta. En ella se pueden observar las imágenes que fueron tomadas el primer día de llegada de *Cuerpos Distintos, Derechos Iguales* y lo recalcable de esta práctica es que los pobladores se podían llevar las fotos que ellos quisieran; ya sea porque ellos aparecían ahí o porque les parecía que eran imágenes significativas. Con esta dinámica Almeida (2020) sostiene que “ellos se pueden ver como nosotros los vemos”. Esto resulta sumamente especial por cuanto son pocas las intervenciones que se hacen en las comunidades y dan estas posibilidades a los “objetos de estudio”. En este sentido, esta obra contempla una inclusión no solo de conocimiento, de género o etnia, sino también de poder y con ello se da una voz a quienes formaron parte del proyecto y no a la obra por sí sola.

Cuando la residencia terminó la conformación del grupo trans quedó en Engabao. Estas personas pertenecían ya al grupo CONFETRANS, el mismo que tuvo muchas intenciones. Así mantuvieron un lugar de encuentro e incluso hasta, el día de hoy, tienen contacto con las personas. Pero lo que realmente se puede decir, y que se difundió ampliamente, es el tratar de que las personas, al momento de migrar, no caigan en trabajos sexuales precarizados por el sistema, sino que busquen otras salidas. Gracias a la conformación de estos pequeños grupos en Engabao, tanto como en otros grupos de Ecuador, se logró llegar a la Asamblea y, para el día de hoy, ya se es el primer país del mundo en donde consta la sexualidad Trans. Sin duda, “no es gratuito que el 80% de la población trans sea de la región Costa” (Almeida, 2020).

Con ello, así como con las otras intervenciones, se puede decir, que Engabao tomo la fuerza que necesitaba como comunidad, la inspiración proveniente de imágenes visuales que destacaron el lugar, su gastronomía, sus

costumbres, sus gustos; para ser partícipes y entender su valor. Es a partir de estas dinámicas como cocinar o pintar en conjunto que seguramente fueron conociendo sus habilidades, sus miedos, y sus fortalezas, pero sobre todo se estableció el conocimiento de una historia en común.

Dentro del análisis de las teorías acerca del arte relacional, Ranciere pensó en lo político como una toma de postura, donde se intercambian roles y con ello se da paso a nuevas relaciones, espacios y significados que devuelven al público esa actividad que se les ha sido sustraída al haberse quedado como espectadores pasivos, esto sucedió en Engabao, el colectivo *Cuerpos Distintos, Derechos Iguales*, lo que hizo fue hacer que la población trans sea la protagonista de la obra, y que esta intervención no quedó en un performance sino que tanto los activistas como ellos se alimentaron de sus experiencias y conocimientos de manera mutua.

#### 4.5 Puerto El Morro 2013

La Comuna Ancestral Puerto El Morro, provincia del Guayas, es una comunidad de raíz cultural Manteña – Huancavilca ubicada en un estero del Golfo de Guayaquil, ha mantenido una lucha histórica por sus derechos territoriales, sobre todo desde 1984, en que irrumpen de manera “legal” pero ilegítima y violenta camaroneras privadas en los territorios comunales provocando la fractura de su tejido social y cambios vertiginosos en la economía local basada tradicionalmente en agricultura de pequeña escala, minas de sal, carbón de mangle y pesca artesanal (Kueva, 2011).

Este lugar, además de los escogidos anteriormente, tampoco es atendido por las autoridades. No obstante, han mantenido la organización pertinente para lograr que los emprendimientos no decaigan, así como el mantenimiento de los manglares. Esto hace de su puerto una opción turística para conocer los delfines gracias a los servicios de guías, lo que da mayor movimiento al lugar .

Puerto El Morro, en esta ocasión, fue visitado por segunda vez, decisión que responde a fortalecer las debilidades presentadas en la primera visita en el

2009, cuando lo hicieron en conjunto con la comuna cercana El Morro. El objetivo, en esta ocasión, era crear una radio comunitaria y apoyar a los agricultores que estaban abandonados, considerando que esta es su principal fuente de ingresos.

Con respecto a las debilidades que se mencionan, reiteradamente, en el libro *Franja Arte-Comunidad* y que fueron afinando, Fabiano Kueva, quien había formado parte de la residencia 2009 como artista invitado, realizó un artículo en su blog en el cual emite el siguiente comentario:

en la tentativa de activar procesos, los residentes no nos planteamos el tema de la desactivación y el manejo responsable de expectativas generadas en la Comuna. La prevista "inmersión grupal" en el contexto comunal quedó en suspenso y entredicho." [...] "Nuestra "irrupción artística como residentes" en Puerto El Morro tuvo un tono violento. (Kueva, 2011, s.p)

La pregunta es: ¿un dispositivo puede servir como herramienta de poder o visibilidad? Para Agamben (2011), el término dispositivo ha sido decisivo para el pensamiento de Foucault, puesto que siempre está inscrito en un juego de poder. El dispositivo viene a ser una especie de conjunto heterogéneo de instituciones, leyes, discursos, edificios, medidas policiacas, cruzándose entre el poder/saber. Los dispositivos actúan al interior de las relaciones en los juegos de poder (p. 1). El dispositivo, entonces, pone al alcance los pensamientos, comportamientos y gestos de los hombres y controla los discursos de todos los seres vivos. Los dispositivos aluden a la creación de cuerpos dóciles que asumen su identidad y su libertad de sujetos en el proceso mismo de su subjetivación, como una máquina, donde se reproduce el discurso que la institución pretende, vestido de un disfraz de hipócrita porque hace creer que el sujeto tiene identidad (Agamben, 2011).

La filosofía de Agamben se relaciona con el gesto de la creación de la emisora para, mediante un mecanismo determinado, como el informar a través de la frecuencia de radio o de llevar la comunicación a la prensa, poder imponer a la comunidad en la sociedad y hacerla más visible. Otra pregunta que se generaría al respecto sería: ¿habrían tenido interés, los artistas, en intervenir



este lugar o los otros lugares sin haber estado legitimados en el marco de este proyecto?, ¿cuán necesario fue que APROFE lleve a los medios de comunicación la propuesta? Nadia Marín expresa que la presencia del arte latinoamericano responde, de cierta forma, a un intento por cumplir esta cuota del reconocimiento de la Otredad, visibilidad que se exige dentro de la agenda del multiculturalismo como marca identitaria (Marín, 2018).

No obstante, esto no le resta méritos. Así, la Emisora Ondas Porteñas, primeramente, concibió su nombre en votación unánime y, finalmente, llegó a cubrir 20km. La realizó Oído Salvaje, con ya algunos años de experiencia. Fabiano Kueva realiza un escrito llamado *Territorio de Saberes*, donde habla de forma remezclada, como lo dice él, acerca del trabajo que ha realizado este colectivo desde el año 1995. Como es de costumbre el artista, muy creativamente, narra de forma cronológica desde el final hasta el principio. Este texto va acompañado de ilustraciones donde se muestra el proceso de conexión que tiene la transmisión de sonido.

Pues bien, Oído Salvaje, forma el proyecto *Territorio de Saberes* con la finalidad de proporcionar una alternativa al conocimiento establecido, para configurarse a través de la vinculación entre comunidades, organizaciones etc. Es importante entender que el Centro Experimental Oído Salvaje germina en el año 2001, en el quiebre de su anterior proyecto Radio Artística Experimental Latinoamericana que, en los noventa, como ya se dio a conocer en el capítulo uno, surgieron muchos proyectos independientes. No obstante, en la conformación de este nuevo colectivo, Mayra Estévez y Fabiano Kueva buscan hacer una micro plataforma viral donde las personas reflexionen y que se pueda activar y desactivar, según lo requiera el territorio al que se vaya. Así también, la propuesta, se ha encontrado en construcción pedagógica, siempre abierta a entender y escuchar el territorio que desborda las disciplinas normadas.

El colectivo ya había trabajado en el 2008 en la residencia Iquitos, con distintos radicalistas internacionales, que trabajaron la interculturalidad y el paisaje sonoro. En él consideraron la riqueza sonora de la selva, por lo que pudieron enfrentar a su audiencia a un ruido grotesco. Esto significó el inicio de

una gran reflexión; aunque, como lo explica claramente el artista en su artículo, este proyecto no se prolongó.

Ahora bien, la intervención, en concreto, en Franja Arte-Comunidad parte de Fabiano Kueva y la artista sonora Mayra Estévez Trujillo, quienes tuvieron como objetivo generar procesos formativos en radio y sonido basados en las dinámicas de experimentación. Así mismo se buscó detonar plataformas de transmisión al aire, en línea y en *in-situ*, mediante bajas tecnologías y en contextos de comunidad, como lo fue en este caso la parroquia rural de Puerto El Morro (Kueva, 2011). El arte Low Tech, en Latinoamérica, apunta Marín (2018), ofreció un gesto cuestionador al imaginario hiper tecnologizado que se había extendido a nivel mundial. Al uso de las tecnologías básicas se las ha tomado como una materia expresiva de exploración estética y conceptual. Desde el 2010, por tanto, se buscó realizar una Minga Radial, una emisora que mantenga comunicadas a las cuatro comunidades que están cercanas: El Morro, Puerto El Morro, Engabao y Puerto Engabao.

Para conseguirlo se destacó, como punto de partida, el derecho al uso del espacio radial como parte de la reivindicación territorial ancestral de la comunidad Puerto El Morro. Con la urgencia de instalar una emisora con antena de aire que permitiese a los pobladores tener un diálogo no solo dentro sino fuera de la misma, solventando esta necesidad y sirviendo este dispositivo como mediación. La actual Constitución Ecuatoriana, sección tercera, artículos 16, 17 y 18, estipula que:

Se suscribe por mandato popular el derecho a que todas las personas de manera individual o colectiva, tienen derecho al acceso universal a las tecnologías de comunicación e información, así como el acceso a la creación de los medios de comunicación y al territorio radio eléctrico en igual de condiciones, para la gestión e implementación de las radios privadas, públicas y comunitarias. Y es el Estado Ecuatoriano el encargado de garantizar y fomentar la pluralidad y la diversidad en la comunicación, con especial énfasis a las personas que carezcan a dicho acceso o lo tengan de manera limitada. De la misma manera todas las personas de manera individual o colectiva tienen derecho a recibir, intercambiar, producir y difundir información de manera veraz, oportuna, contextualizada. (Kueva, 2011, s. p)

En busca de ejercer estos derechos se dio paso a la instalación de la emisora y, con la ayuda de la comunidad, se instalaron los equipos, se cortó caña guadua para levantar y se direccionó la antena. Más adelante, iniciaron las pruebas con historias de los pobladores, se mezcló música y también se sufrió por los cortes de luz que hubo por horas. Cabe recalcar que, además de la labor realizada por la artista Guayaquileña Larissa Marangoni, como mentora del proyecto en gestión, también existieron otros aportes a este proceso como el que hizo el Secretariado de la Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica ALER a la Comuna Puerto El Morro y la donación de importantes insumos para autoformación radial entregados al final del Laboratorio (Kueva, 2011). Durante todo el proceso colaboraron varios artistas de la residencia como los pobladores, pero a la cabeza, en los diferentes momentos, estuvieron un gran equipo de trabajo, conformado por:

Fabiano Kueva, Mayra Estévez Trujillo, Henry Flores, Paulina Ramírez, Ana María Vela, Cristian Cruz, Carlos Jordán, Alejandro Meitin, Armando Mazzini y Ángel Emilio Hidalgo. Equipo de trabajo Laboratorio 2013: Fabiano Kueva, Mayra Estévez Trujillo, Henry Flores, Marta Lucía Ramírez, Mayah Cueva Franco, Carlos Jordán, Alejandro Meitin, Luis y Diego Plua. Mediación: Larissa Marangoni, María Fernanda Cartagena y Alejandro Meitin del proyecto Franja Arte y Comunidad. (Kueva, 2011, s. p)

En la socialización de la emisora se plantea un diálogo en el que se expone que la misma debe ser un espacio democrático, donde haya un diálogo que fomente el bien común y donde todos se sientan parte del mismo. Así mismo, este espacio fue pensado para fomentar que se respete las diferencias, que sea un compromiso, y, sobre todo, que sirva para satisfacer las necesidades de todos y no solo de una persona en particular, ya que se solicita que sea una vía de comunicación directa. La política comunicacional de Ondas Porteñas, según el artista Fabiano Kueva, se resume en democracia participativa, incluyente y comunitaria. De esta forma el Sr. Meitin coordinador de la residencia citado en Marangoni (2016) aporta:

En pocos días, la apariencia apática del pueblo, fue mostrando su verdadero semblante y el Hostal Cinthya, donde se hospedaba el contingente, se transformó rápidamente en el bullente laboratorio donde, en todo momento, se realizaban reuniones y talleres; se desplegaban

mapas; se organizaban tareas en pizarras; se recibía a la prensa, y las laptops” competían por un espacio en las mesas, mientras la emisora radial Ondas Porteñas 89.5 FM, no dejaba de recibir invitados y compartir información, elaborada por los reporteros comunitarios. (p. 137)

Con intensidad y modulación variables, el Laboratorio osciló como un dispositivo polifónico y multicanal que operaba en el deseo de circular afectos, memorias, recetas de cocina, anuncios y denuncias a partir de musicalidades, sonoridades e intervenciones. Se puede decir que la radio fue un éxito ya que no se encendían los televisores; sino que todos estaban interesados en escuchar la programación. Al final se lograron muchos consensos con equipos de fútbol y medidas ambientales para el lugar. La comunidad se apropió del dispositivo, se empoderaron y lo destacaron con sus talentos, con sus coplas y con un Demo que se grabó, sobre la pesca; además, se ilustró un álbum, como una forma de grabar en la memoria lo realizado.

Se puede decir entonces que Ondas Porteñas se convierte en el dispositivo que da voz a los habitantes de la comuna y que también invita a las nuevas generaciones de sitios cercanos como Progreso y Sitio Nuevo a que participen de talleres. Según el libro *Franja Arte-Comunidad* se ha logrado la integración de estas comunidades a través del rompimiento de malos entendidos o problemáticas que, por mucho tiempo, se habían mantenido: “una obra de arte posee una cualidad que la diferencia de los demás productos de la actividad humana: su (relativa) transparencia social” (Bourriaud, 2006, p. 49). De esta forma, los temas que se trabajan en los talleres también son muy productivos para mejorar la calidad de vida de los habitantes ya que tienen que ver con el crecimiento personal de los mismos donde se enseñan valores y, sobre todo, educación sexual, para que sean personas responsables y de esta forma crear en ellos un sentimiento de pertenencia a la comuna, del cual se había analizado antes que sucedía al crear conocimiento.

En el capítulo dos también se introdujo al espectador en varias facetas, desde testigo a participante, en consecuencia de lo establecido por Matewecki, es así que según la ejecución de Ondas Porteñas existieron todo tipo de espectadores desde el artista como un ente dispuesto a hacer uso de su

creatividad para llegar a la población, que como bien lo había descrito Bishop en las vanguardias ya se veía que nada era inocente por parte del artista porque se buscaba impactar para lograr el cambio en el espectador; así como personas que escucharon la radio, se implicaron, colaboraron, otras que fueron testigo de lo sucedido y por supuesto quienes protagonizaron, en una relación que no solo fue creciente sino que se llegaron a acuerdos.

En definitiva, al conocer el contexto en el que se desarrollaron cada una de las obras, no se detiene ahí el análisis, porque de acuerdo a la teoría de Claire Bishop no se puede marcar un éxito en el proyecto solamente desde la teoría de Nicolas Bourriard con respecto a la creación de relaciones, sino que añadido debe haber un análisis de las propuestas estéticas, de las formas, para lo cual se va a citar a Cecilia Suarez, sintetizando su propuesta de *Estéticas de la Multitud* (2018) en cuatro puntos:

1. Eje conceptual: “Los conceptualismos latinoamericanos se interesan por los espacios en los que se gesta la acción, por lo que el arte se convierte en un vehículo para la denuncia y el posicionamiento crítico” (p. 20). No obstante, se debe tomar en cuenta la diversidad de discurso contextualizando.

Con respecto a este punto, los artistas participantes en la residencia, escogidos por Larissa Marangoni, precisamente por su experiencia en trabajar con proyectos colaborativos, o temáticas en relación a los objetivos, mantienen el eje de sus obras pero contextualizándolas al lugar de intervención.

2. “Otro eje fundamental que descubrimos es el del buceo en las honduras de lo íntimo del ser humano” (p. 20), dado que es importante conocer de qué mundo interior proviene la obra y contrastar con el exterior.

En el caso de algunas obras ejecutadas en la residencia, se debe reconocer que existieron dinámicas que por el factor contexto no pudieron llevar a cabo la pretensión inicial del proyecto que promovía relacionar íntimamente a los artistas con la población y mejorar su calidad de vida; lo que en este punto se diría que no se hizo externo. Pero no por ello quiere decir que no aportaron a

la residencia, cuando a Kester en una entrevista Pablo Helguera le pregunta: “¿De qué maneras los proyectos artísticos/ pedagógicos pueden causar un impacto en el público de un modo que el simple activismo no sea capaz?” (Helguera, 2011, p. 175) responde que en la actualidad los límites están difuminados, es por ello que también se puede decir que enriquecieron los días mediante sus conocimientos y también como pretexto para ser parte.

3. Ética y política: la política entendida por Suarez como la dirección que ha de tomar la vida, como la posición dada que como lo explica Stuart Hall siempre estamos hablando desde un lugar, nada es inocente puesto que lo estamos eligiendo (ética). Así pues, también argumenta Bishop:

He sugerido en otro lugar que la presencia del espectador bien podría ser una manera de identificar el arte de instalación como medio, pero Bourriaud cuestiona esa afirmación cuando postula que los criterios que debemos usar para evaluar las obras de arte abiertas y participativas no sólo son estéticos, sino también políticos e incluso éticos: es necesario juzgar las “relaciones” que produce el arte relacional (2004, p.4).

En cuanto a la dimensión política, mucho se ha hablado y se seguirá detallando en el análisis del discurso en cuanto a la posición de la gestión de la residencia y las intervenciones artísticas, pero en este punto se hará un parentesis en cuanto también a la política de los participantes, dado que cada uno de ellos toma una posición desde su participación en los diferentes roles que ya se explicó en cada una de las ediciones, así como también sus intereses personales, desde la aceptación de la sociedad, hasta los poderes como presidentes de la comuna, donde buscan ser escuchados y considerados, entonces volviendo a la postulación de Suarez no es casualidad, los pobladores están en su derecho también de admitir o no estas intervenciones, o transformarlas, en general en la franja no existió un conflicto más bien se sintieron cómodos y tomaron lo positivo para cumplir sus objetivos.

4. Memoria visual de la multitud: con ellos se refiere Suarez a la forma en como se rompe con los cánones posmodernos, producto del capitalismo tardío. Y como la estética no solo es una forma que informa, sino que sensibiliza, conmueve y transforma.

Al principio del capítulo dos se definió lo que es la estética, ya que si bien, para Nicolas Bourriard en los noventa surgió una nueva estética y es por ello que se debe teorizar a estas prácticas en una estructura acorde, también concierne hacerlo desde la apertura con la que estas se muestran, por ejemplo en el caso de la Franja Arte-Comunidad, no solamente es consistente en cuanto a historia, investigación, sumersión de campo, y por lo tanto en concepto sino que también contienen una calidad de imagen significativa, que conlleva al espectador a una sensibilidad inherente, entre esto tenemos el performance de Enchaquirados que consta de un vesturio, de una imagen del barco, los resultados del taller Hilando Fino con una costura de buen nivel lograda, las ilustraciones de los niños, jóvenes y adultos en Isla Santay, así como el performance del Gallo Despezcuezado donde la vestimenta de la artística concuerda con la historia, la ubicación de las personas, los videos de Puerto el Morro y su actividad pequera producidos por Oído Salvaje en colaboración con la comunidad, todo esto plasmado en el catálogo de la residencia con unas imágenes que dejan claras todas las dinámicas de vinculación que existieron.

Como menciona DiDi Huberman para poder entender una imagen esta debe ser analizada en referencia a su contexto, con los parámetros establecidos en el momento en que se produce la misma, tal como lo señala en su texto *Cuando las imágenes tocan lo real*:

Intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre imaginación y montaje (DiDi Huberman, 2013, p.4)

Al poner una imagen cerca de otra como apunta Huberman, si puede existir montaje, y también puede suceder lo que Berger dice, el condicionamiento de la secuencia, el colocar una al lado de la otra remite al espectador un nuevo significado, por ello lo importante de realizar un análisis considerando cada momento de la residencia.



Carlos Rojas (2011) en su texto *Estéticas caníbales* nos invita a volvernos otros, desde nuestra alma, con toda la voluntad crítica y con los instrumentos plásticos y visuales que podamos crear en el camino desprendiéndonos de la matriz canónica posmoderna. Tomando como punto de partida la visión de Rojas, se ha decidido hacer un análisis híbrido en donde basado en el análisis de discurso que se va a discutir más adelante y por supuesto la calidad de las obras escogidas, y las relaciones que surgieron de este proyecto de las que ya se ha hecho mención.

Un aspecto que se puede notar fundamental en las diferentes ediciones es la estructura democrática, en líneas previas se colocó el ejemplo de *Acciones Remuneradas* de Santiago Sierra donde existió por así decirlo una atmósfera de tensión, que se asemeja de cierta forma a la intervención de la residencia por su naturaleza que provoca un desafío para todos los participantes, al tener que convivir varios días parte y parte con personas de distintos medios, así como salir en cámara, tener la visita de la prensa y al mismo tiempo como espectadores conocer sus orígenes, habilidades, llegar a disputas y consensos entre los mismos pobladores, genera la estética relacional de la cual se afianza Bourriaud a inicios de los noventa.

Es importante considerar que la Franja Arte-Comunidad en su ejecución corrobora lo analizado en el capítulo dos en cuanto al ajustarse siempre a la comunidad, porque como se ha visto en diferentes casos los artistas han tenido que acoplar sus obras, sus herramientas antropológicas, así como la gestión del proyecto también en consecuencia a cada comunidad, que resulta ser única, aunque de forma general tengan rasgos en común y geográficamente se encuentren próximas; desembocando en el hecho de que se mantenga o no la duración de las actividades planteadas por el proyecto en cuestión, así como también la sustentabilidad económica del proyecto ha incidido hoy por hoy en esto.

Ahora bien, en cuanto al análisis crítico del discurso que se va a desarrollar a continuación, con respecto a la residencia en general, es trascendental, antes de generarlo, señalar su objetivo central. Como bien lo explica Van Dijk, T.A. (1994), “es saber cómo el discurso contribuye a la reproducción de la desigualdad y la injusticia social determinando quiénes tienen

acceso a estructuras discursivas y de comunicación aceptables y legitimadas por la sociedad” (p. 2). El discurso se puede decir, entonces, que no está aislado, sino que siempre se encuentra relacionado con otros, que lo hacen tomar mayor fuerza y es, la interioridad, la que permite yuxtaponerse de lo externo, al igual que es lo que permite diferenciar a los objetos de otros y de clasificarlos; de esta forma se puede definir el comienzo del discurso.

Esta metodología, propuesta por Van Dijk, permite entender cuáles son las ideologías que atraviesan las palabras que se emiten en el lenguaje con el que se está comunicando a través de la obra; más aún cuando se tiene, como en este caso, una obra de naturaleza dialógica y relacional. Al comprender las reincidentes repeticiones, se puede diagnosticar la fijación de una característica que indirectamente se quiere hacer llegar, sin necesidad de que la misma sea explícita, puesto que en tensiones de poder puede llegar a ser obviada.

El haber escogido esta metodología para el análisis de esta obra, en particular, tiene la finalidad de reconocer las desigualdades y la voz del poder, los conocimientos que se configuran a través de este proyecto, muestran una contrahegemonía puesto que enfrentan a quiénes tenían el poder gracias al discurso, como las cadenas televisivas nacionales, que eran sintonizadas en la comunidad, pero que no se enfocaban en dicha comunidad y lo contrarrestan con sus propios “... sujetos sociales más poderosos [porque] pueden controlar el discurso seleccionando el lugar, los participantes, las audiencias, los actos de habla, el tiempo, los temas, el género, los estilos” (Van Dijk, 1994, p. 5). Dado que, si bien la residencia busca enfrentar el poder, queda en el aire el ¿cómo tomó la población la intervención de la prensa?, ya que no se ven sus rostros muy naturales en las fotos del libro Franja Arte-Comunidad, quien escribe deja a criterio de los lectores la siguiente interrogante: ¿Querían ser visibilizados? De todas formas, se debe considerar que el mismo método es un discurso al sesgar una forma de encontrar mediante ciertas preguntas la respuesta. Nada es inocente, como dice Ibáñez (2003): “conocer los discursos no debe significar que ya se pueda, cerrar los ojos sino todo lo contrario” (p.3). A continuación, se desglosará el ACD, basado en la teoría de Van Dijk:

**ACD****¿Quién “habla”?**

Las voces son de artistas ecuatorianos

**¿Dónde “habla”?**

Libro Franja Arte-Comunidad

**Desarrollar estos temas**

Inserción a la comunidad

Producción de la obra

Revalorización de la cultura

Mejorar la calidad de vida de los habitantes

**Después de una primera lectura indicar qué “verdades” o conocimiento están postulando. Detallarlas.**

- Corrupción por parte de las autoridades de Guayaquil al no destinar la misma preocupación, servicios, presupuesto que en el sector de la ciudad a las comunas visitadas.
- La difícil convivencia entre comunas cercanas por diferencias políticas.
- La falta de experiencia entre una y otra residencia para insertar y dejar el sitio después de realizar la residencia.

**¿Qué supuestos y sentidos compartidos postulan los textos? ¿Qué obvia?**

En todo el texto se menciona que la residencia tiene como objetivo mejorar la calidad de vida, y por ello fueron a enseñarles su historia, técnicas artísticas, educativas, deportivas, comunicacionales, etc. Se obvia que vivían en ignorancia.

**¿A quién se dirige el texto?**

A la comunidad del centro de Guayaquil

**Si se hace una revisión de los textos, ¿qué conceptos, formas de habla, expresiones se reiteran? ¿Cómo se dicen? Detállelas (en la forma en que aparecen).**

- Se habla mucho del empoderamiento en todas las obras: “que los habitantes se sientan empoderados”
- Se habla de tomar las costumbres, herencias y valores culturales para que las siguientes generaciones den continuidad a los mismos y que “se queden a vivir en su comuna”.

**¿Qué función cumplen los conceptos encontrados en el punto 6 dentro del argumento? ¿Clasifican, apoyan, posicionan?**

Clasifican al mencionarlos a ellos como habitantes en una unidad, en una comuna, como beneficiarios. Se posicionan al ser ellos los artistas, gestores, organizadores quienes hacen el beneficio y tienen el conocimiento para hacerlo y también apoyan al corroborar que se ha logrado con ello una mejor calidad de vida, el cual es el argumento del proyecto.

**Detalle cómo está organizada la presentación de ideas –la forma del discurso ¿Corresponde a algún tipo de género esta escritura, como por ejemplo a un catálogo artístico?**

Cuentan con un libro que introduce de forma breve el contexto de cada lugar donde hicieron la residencia, luego enumera las obras y artistas participantes y después termina hablando de cómo fue la interacción entre los artistas con la comunidad en esa residencia, pero de forma bastante general y superficial. Por tanto, no existe ningún análisis y el libro pasa a ser un recopilador de experiencias y de lo que se ha vivido, pero no de un análisis conceptual de lo que se ha realizado.

**Defina el contexto global de este discurso –las estructuras institucionales, sociales, etc., en las que se da.**

Este libro es de APROFE, una organización dedicada a la salud y es una organización privada. En el texto, tanto en la introducción, como en el resto del recorrido se menciona reiteradamente, así como en los medios de comunicación, el aporte que ha hecho por esta entidad al ser el mayor auspiciante de este proyecto.

**¿El discurso corresponde a alguna coyuntura o acontecimiento?**

Sí, la integración de la artista Larissa Marangoni, en la institución APROFE, es lo que hace que la obra social, que hasta entonces llevaba la entidad, se transforme en una residencia artística que incluya artistas reconocidos del medio ecuatoriano y que se realice arte comunitario.

**Después de escribir los puntos anteriores, ¿qué ideologías (creencias) sustenta el discurso?**

Que el arte transforma la vida de las personas.

**¿El discurso es político? ¿Qué poderes cuestiona, avala, y en dónde, para quién?**

Sí, siempre el discurso es político porque ocupa una mirada, una voz, una posición. Lo que dice es que APROFE hace un trabajo comunitario tal, que no solo llega a la parte de la salud sino a la parte social donde, a más de mejorar la salud de las personas, mejora su intelecto, su forma organizacional, entregándoles una salud integral y una mejor calidad de vida.

**Como conclusión: ¿qué verdades y conocimientos configura el discurso?**

Si bien cada una de las obras escogidas para ser analizadas, tienen un diferente medio, todas coinciden en un discurso y es que han dado una voz a

los habitantes de la comunidad, utilizando el arte como herramienta para que se expresen, se vinculen, denuncien, se escuchen, se vean, se conozcan, etc. Lo que sin esta intervención no se hubiese logrado. Al respecto se puede recordar el contexto histórico al que se refería Ana Polanco Fernández, donde ingleses y franceses del siglo XVIII se cuestionaban si el arte podía unir al mundo. Así los primeros hablaban de "... una "república del gusto" (...) en una sociedad (...) separada en clases (...) También en Francia se tenía la esperanza de que el amor por las bellas artes fuera un sentimiento "digno de unificar la especie humana" (Polanco, 2004, p. 5). En congruencia, la conceptualización del arte y su quehacer, se ha configurado siempre por un discurso; sin él, no tendría forma.

Análisis comparativo del trabajo de campo				
Isla Santay	Limoncito	Engabao	El Morro	Puerto EL Morro
Al llegar a la Isla, el primer contacto con los habitantes de la comuna fue en la tienda de artesanías, se preguntó si se acordaban de la residencia, indicaron que sí pero no quisieron dar detalles, sino que sugirieron que se converse con la Licenciada Elsa Rodríguez,	En esta comuna fue más difícil el contacto, puesto que cada familia estaba en su casa, así que las personas que caminaban a la carretera no recordaban lo acontecido. Más adelante se buscó al presidente de la	En Puerto, como en el centro, se fue interrogando a las personas de los negocios sobre si recordaban quién pintó la plazoleta con la palabra Franja Arte-Comunidad, que aún se mantiene en el parque y nadie	Cuando se arribó al Morro, lo primero que se hizo fue ir a la iglesia a tomar contacto, a la salida, estaban reunidas adultas mayores y se les preguntó sobre la residencia, pero no habían participado de esta. No obstante, sí orientaron sobre quiénes habían participado de ella y tenían una mayor idea de que era y de lo que se buscaba. Así que apuntaron la casa de la	Se conversó con algunos jóvenes quienes recuerdan su participación en la emisora radial, en un principio promovida por el colectivo Odio Salvaje, al que se fueron sumando más artistas, colaboradores y pobladores.

presidente de la comunidad, quien también es guía turística de las personas que van a la Isla. Con respecto a la labor realizada en el año 2007 por la artista Larissa Marangoni, guardan gratos recuerdos, no fue una vez su intervención en la Isla sino varias, en las que en conjunto con APROFE, beneficiaron a los habitantes de la comunidad. El dispensario médico que colocó APROFE en Santay “tenía de todo”, su mayor labor y eventos artísticos los llevó a cabo en la Isla más grande, cuando los diferentes artistas	comunidad que a la vez designó la entrevista al Señor Pedro Limones, él constató la intervención de la residencia, la misma en la que según mencionó “los pobladores pudieron aprender mucho”, entre lo que quedó en su mente fue el empoderamiento de su identidad, al no saber a qué cantón pertenecían, esto era difícil de entender, antes de la intervención. Al terminar, el resto quedó como antes, no existió un seguimiento, ni	contestó ya que había mucha gente nueva y joven. Al ir a la cooperativa de transporte, proporcionaron varias direcciones de las autoridades de la comuna quienes eran los indicados para abordar la entrevista. Así fue como en el domicilio del reciente presidente, se otorgaron más contactos, entre estos, el del síndico, quien es de apellido Tomalá y va años en el cargo, por lo que podía comentar sobre esta experiencia. Él no estaba dentro del lugar	Señora Lorgia Vega, quien para ese entonces y en la actualidad forma parte del GAD Parroquial El Morro, ella por su parte dio las mejores referencias tanto personales como profesionales de la gestora del proyecto la artista Larissa Marangoni y relató cómo fue esta inserción: “la artista vino en conjunto con APROFE en varias ocasiones, de hecho APROFE ya había hecho su trabajo aquí en la comunidad, entonces no resultó extraño que llegase ella con otros artistas, ya que el trato con ellos fue de forma paulatina. No llegaron a quedarse, en primera instancia, pero, en las noches, se realizaba una reunión en donde la relación de artistas y comunidad se fue afianzando y todos aportaban. Se logró instalar una radio	Aunque no recuerden el nombre de los otros artistas (excluyendo a Larissa Marangoni y APROFE), recuerdan mucho a Fabiano Kueva y desean que esos días maravillosos se vuelvan a repetir.
--	--	---	---	--



<p>estuvieron presentes. Toda la comunidad se vinculó, de hecho, se piensa que es a partir de esta intervención que se ha obtenido mayor visualización de la comunidad para las autoridades, quizá no recuerda enteramente todas las actividades que realizaron en los días que los artistas estuvieron inmersos en la comunidad, pero sí la de la artista extranjera Mary Giehl con su obra llamada <i>Wearables</i> (2007), en donde gente de la comuna se vistió de piezas escultóricas y realizaron un desfile de moda.</p>	<p>un fruto en específico.</p>	<p>así que se tomó el contacto y luego de mails y mensajes aún ha sido difícil contactarlo.</p>	<p>emisora que permaneció en Puerto El Morro por un tiempo, puesto que el concurso para sacar el permiso de la misma no salió ganador; a pesar del esfuerzo del artista Fabiano Kueva. Es importante mencionar que se siguen manteniendo en comunicación con él". Así mismo tuvo lugar un año más en la parroquia el taller de la artista Ana Fernández, puesto que ella lo prolongó y después se quedaron los integrantes del taller realizando costura, pero en la actualidad la máquina que donó APROFE ya no está en funcionamiento. En el Morro en sí hubo dos intervenciones, la de la escultora Diana Campos, práctica que la realizaron sólo durante los días de la residencia ya que ese fue un caso donde la artista era la única que sabía cómo obtener el</p>	
---	--------------------------------	---	---	--

<p>“El último día de intervención, llegaron muchos medios de la radio y la televisión”, según indicó. Además, Marangoni después de la residencia regresó varias veces, no continuaron obras artísticas, pero sí el dispensario. A la fecha ya no ha regresado, pero, “que lindo sería repetir esta experiencia”.</p>			<p>material. La comunidad aprendió a modelar, pero el taller se terminó cuando la artista se fue. La mayoría de eventos se realizaron en Puerto el Morro, de donde se guardan buenos recuerdos y buenos resultados como la unión de la comunidad, la participación más activa y ser partícipe de las diferentes prácticas artísticas porque cada uno de ellos provenía de una rama del arte diferente, dando así una multiplicidad de acciones en conjunto con la comunidad, en consecuencia, se añora que regrese. Marangoni ha vuelto varias veces después de lo sucedido, a la fecha ya no ha regresado, pero se mantienen en constante comunicación.</p>	
--	--	--	--	--

Como conclusión del trabajo de campo, se determina que la labor realizada durante los días de la residencia artística fue grata para los participantes, puesto que se sintieron integrados, les gustó conocer algo nuevo

y la calidad humana de los artistas permitió que se entablaron relaciones positivas y que se llevasen a cabo muchas actividades, la mayoría con éxito. Además, es posible atisbar el hecho de que los habitantes de cada sector pudieron gozar de la experiencia estética y que, si no hubiese sido de esta forma, quizá no se hubieran encontrado con otra oportunidad similar.

Sin embargo, al pasar los años, a largo plazo, la visibilidad que el proyecto Franja Arte-Comunidad estipula en un principio no fue alcanzado, porque en la práctica resulta complejo el tratar con las distintas circunstancias por las que pasan las comunidades, por lo que depende mucho de la comunidad, de las situaciones que se vivan en esos momentos y de los proyectos que se presentan. En este sentido, se ve la necesidad de ver implementados proyectos sustentados por el gobierno, para continuar, a su vez, con estos emprendimientos. La gente aspira un regreso de prácticas artísticas, aspira a que su comunidad sea tomada en cuenta por las autoridades:

Los trabajos participativos realizados en el ámbito artístico producen espacios de encuentro, dispositivos de acción, redes de comunicación-interacción, diálogos tecno-culturales, que pueden resultar efectivos en la construcción de nuevos mecanismos sociales de acción y producción colectiva. Cabe mencionar que su impacto más relevante se produce a nivel comunicacional; estos trabajos artísticos muestran formas distintas de relación, interacción y acción comunitaria, diseñan estructuras de relación por medio de las cuales los participantes, construyen mediante su acción y experiencia, ejercicios de “micro-emancipación”. (Martínez, 2016, p. 209)

A lo largo de todo este análisis se ha pretendido poner en contexto la residencia, para que se pueda entender en las circunstancias en las que se efectuó, así como el momento histórico y las miradas de parte y parte. El haber hecho el intento de una obra horizontal donde se hable desde el mismo espacio, en un tiempo prudencial, es una forma de no tomarlo como un opuesto, volviendo a Ranciere (2010): “El maestro, por su parte, no es solamente aquél que detenta el saber ignorado por el ignorante. Es también el que sabe cómo hacer de ello un objeto de saber, en qué momento y de acuerdo con qué protocolo.” (p. 15).

Lo que vuelve a este proyecto un referente de obra contemporánea a nivel nacional, por su formato residencia y su durabilidad.

Entiéndase, por tanto, que los nuevos medios no traen consigo solo nueva forma de producción sino también de recepción, tal y como lo explica Benjamín. Así “los trabajos artísticos enfocados a la producción de formas de interacción, participación y relación son muy heterogéneos, las propuestas participativas (...) son tan variadas como sus intenciones y sus estructuras de funcionamiento” (Martínez, 2016, p. 210). Es por ello que, después de esta larga revisión de autores, se puede decir que no hay una forma cerrada de analizar las prácticas relacionales por su naturaleza rizomática.

La noción de Deleuze y Guattari permite entrever que no existe una jerarquía, aunque en su radicalidad se permita sembrar relaciones en diferentes contextos y que se desprendan raíces secundarias. Por ello estas prácticas fueron multidisciplinarias, transdisciplinarias, e interdisciplinarias, puesto que existió un arte social, político, comunitario, colaborativo, procesual, activista, etc.

Para realizar el análisis de las prácticas artísticas de Franja Arte-Comunidad fue necesario no juzgar a la obra de forma moral sino estética, lo que quiere decir en que, a primera vista, se escogió la obra de mayor sensibilidad y visualidad, admitiendo que no se dejó de lado lo moral, como cuestionamiento que entrará más adelante en la ética antropológica. Sin embargo, sí se determinó de qué forma sucedió el proceso y cuáles han sido sus logros, por entender su relevancia dentro del medio artístico ecuatoriano, mas no en un marco de moralidad de un compromiso del artista con la comunidad, ya que no es lo mismo elegir obras que, ciertamente, se concentraron en ser un curso de técnica, a elegir una obra donde revolvieron sus entrañas y formaron un grupo de costura, pudieron saldar cuentas o se vincularon con el vecino. Son estas propuestas las que logran producir y, de cierta manera, mejorar su calidad de vida, que es inherente en el quehacer artístico, el despertar.

También se tomó en cuenta qué tanto se reconfiguró con estas prácticas el espacio público, como ver al diario una plazoleta pintada o fotografías que

pueden llevar ese sentimiento de topofilia de haber vivido la experiencia artística, de conocer a nuevas personas y de haber sido mirados por un tiempo, sin invadir su privacidad. Por esta razón, incluso, se revisó cómo fue la inserción y el retiro del lugar dentro de los parámetros humanistas, dado que es aconsejable no tomar tanto apego como para no crear una separación dolorosa en lo posterior. También se vio la precaución de establecer límites para que los artistas no confundan su obra propuesta, de lo que podía seguir después de ella; sin, por ello caer en un distanciamiento tal, que impidiera ser empático con la comunidad y con lo que ocurría en cada caso. En consecuencia, se vieron precisadas y aplicadas las herramientas antropológicas y artísticas, en cada una de las obras seleccionadas.

Por último, el haber logrado que las personas se incluyan en un taller, obra, o dinámica de la residencia es interesante y valioso, en tanto que, al sentirse parte y hacerse parte, están siendo revolucionarios, combatiendo el poder desde estas microesferas. Entender a un habitante de estas comunas como un participante activo es vital porque, entonces, adquiere un involucramiento no sólo de su tarea sino de quién es y afianza su sentido de pertenencia; mucho más cuando se lo ve tan involucrado en el quehacer artístico cada día, en el transcurso del proyecto o, incluso después de la residencia.

De esta forma, “mientras más contempla menos es”, como decía Ranciere; pero mientras más actúa, más poder adquiere en su sentido de legitimación. En este caso Marangoni ha sido explícita por cuanto sabe que el arte es el vehículo para poder ejercer una salud integral. Su trabajo es enorme si se considera que logra reunir a la comunidad, dar su ideología y hacer su obra de arte, así como tener sus espectadores invitados que legitimen que están haciendo obra y que son artistas. Rememorando lo que ocurrió en tiempos atrás con la salud, Los movimientos del SIDA miraron el arte como única salida, quizá este caso no sea extremo, pero recuerda que no ha sido el primero vinculado al arte y salud.

Así como se debe medir el objeto, así mismo se debe medir el proceso. Como, por ejemplo, en la obra de *Cuerpos Distintos Derecho Iguales*, se trabaja

mucho en APROFE en la parte comunitaria con el adulto mayor, pero en la residencia en curso de análisis, esto quedó pendiente, en igual medida que con las personas con discapacidad y el arte debe ser para todos; con ello no se quiere decir que no hayan formado parte, sino que faltó desarrollar estrategias para estos grupos.

No obstante, en un proyecto de arte, donde la consigna es la relación humana, se debe medir su calidad por la confianza conseguida con el espectador involucrado, por el enriquecimiento mutuo, y en el caso de *Cuerpos Distintos Derechos Iguales* esto sí existió: “el arte consiste en una serie de prácticas en las que la comunidad se reconoce como tal” (Polanco, 2004, p. 10); en este proyecto sobre todo hubo una relación, que al final del camino dejó un sabor de pertenencia al lugar y de responsabilidad social en conjunto con la práctica que han aprendido de los artistas. De igual manera, unas buenas prácticas artísticas generan pensamientos y productividad en el espectador, en algunas comunas se logró y en otras no, dependió del contexto, del presupuesto, pero también de los artistas y de los participantes.

Para concluir, es posible afirmar que cada proyecto debe ir probándose y adecuándose al contexto. Como obras donde la relación es horizontal, el análisis se midió desde las voces de los artistas y generadores del proyecto con el método del ACD, en el cual se determinó que se buscaba mejorar la vida de las personas al dar una voz mediante el arte y la recepción del espectador, en el cuadro comparativo, donde se pusieron a consideración los diferentes puntos de vista de acuerdo a su forma sensible, dado que, como ya se ha hablado, las experiencias de las residencias difieren de lugar a lugar. Para ejemplificar esto se puede mencionar a *Vigas en L* (1967), de Robert Morris, donde el espectador tiene de ellas experiencias distintas y siempre en relación a su propio cuerpo. Así, dice Rosalind Krauss, se supera la condición puramente óptica de la interpretación artística. “Sabemos” que las tres son idénticas, pero su posición hace que se las vea diferente (Polanco, 2004).

En todo caso, es importante que haya ocurrido esta obra porque es la primera que se da en Ecuador en formato residencia y que tuvo una durabilidad tal, que



involucró a tantos artistas del medio del arte contemporáneo ya legitimados y que iban a hacer de este proyecto una gran voz y ánimo para las personas. Esta experiencia se convierte en un referente a nivel nacional para las residencias y las búsquedas activistas que se dan hoy en día.



## Conclusiones

Se ha podido establecer que el contexto en el que surge el arte relacional a nivel mundial fue como un medio para volver a conectar al ser humano con otro ser humano, en un espacio público y en un sistema controlado, diferente al contexto que se presentó en América Latina donde el arte relacional surge en como forma de protesta contra la desigualdad social y económica. De esta manera se concluye que el arte relacional es un radicante y, por lo tanto, debe ser analizado como tal. Además, es un lenguaje artístico que permite al espectador pasar de pasivo a activo y, de acuerdo a la obra, llevarse consigo una experiencia estética prolongada.

Según la investigación el proyecto Franja Arte-Comunidad se desarrolla en un contexto político en donde Guayaquil tiene una separación social tal, que margina a los lugares periféricos. Este fenómeno no se da de forma gratuita, sino que es el resultado de ciertas conveniencias económico-políticas y, por supuesto, producto de una corrupción sistematizada.

Dentro del análisis crítico, de las prácticas artísticas de la residencia, se ha podido determinar que en su multiplicidad de medios abrieron caminos a los habitantes de las comunas para que conocieran de su historia, su valor y sobre el arte, e incluso limasen asperezas a través de las prácticas dialógicas. Por lo que se puede decir que la intervención de Franja Arte-Comunidad, logro su objetivo artístico y social, siendo visibilizados de forma temporal, que si bien no es un cambio radical en la comunidad de forma económica para lograr mejorar la calidad de vida (ya que al final del camino, el arte tampoco es sobrenatural para corregir lo que por años ha sido olvidado), dio indicios para que las personas se sientan empoderados y en armonía con sus vecinos; dejando al mismo tiempo la esperanza de un regreso el cual no se lo ha hecho.

## Recomendaciones

Es aconsejable tener apertura al momento de entender el arte relacional como un lenguaje artístico y no como una etiqueta, dado que muchos autores distinguen entre arte relacional, colectivo, participativo, interactivo, comunitario, activista, político, social, etc., pero otros, no lo consideran, realmente, como un arte trascendental por cuanto traspasa el concepto de lo estético para abrazar a quien lo mira. Lo importante, entonces, es tener en claro que el arte relacional guarda una premisa que encierra no un objeto, sino una relación humana, donde la intencionalidad es la siguiente capa de distinción determinada por el artista.

Al estudiar las teorías y críticas, con respecto a la relación en el arte, emergen muchas perspectivas interesantes, pero, lo recomendable nuevamente, es saber que una obra de un medio tan abierto, tiene también una estructura de análisis abierta, que debería integrarse respecto al caso para ser analizada.

Por su parte, resulta preciso conocer a las comunidades en donde se trabajó las residencias, su gente y sus reacciones, para así situarse en la investigación, más allá de datos históricos, sociales y políticos, así como hacer entrevistas a las personas que han trascendido en la historia del arte de Guayaquil; esto con el fin de tener una impresión más global de lo que ha significado el arte relacional para quienes lo han experimentado.

Otra recomendación que es importante destacar es una de la que siempre se habla y que de hecho se fue puliendo a lo largo de Franja Arte-Comunidad, y es el trabajo de campo, en estas obras centradas en la esfera de las relaciones sociales es importante considerar las mismas, para llegar a trabar de verdad, con una comunidad que se incluya y que no se vea a los artistas como extraños, ni que la inserción fuese de forma abrupta.

Así mismo, es preciso, no quedarse en el seguimiento de estas prácticas, sino que se debe invertir más en estos proyectos que enriquecen de parte y parte, a los participantes de la residencia, tanto a las figuras de los artistas como a la población beneficiada. Se debe continuar considerando a estos los trabajos



participativos, de gran intensidad y de corta duración, a su vez que es preciso replantear sus estrategias de acción, para volverlos más eficaces en la transformación contextual propuesta y en la emancipación social.

Finalmente, para entender, de manera más profunda a cada una de las prácticas realizadas en las diferentes comunidades, se le recomienda a cada artista a que se animen a hablar de cada una de sus vivencias, desde la mayor sinceridad. Esto con el fin de conocer más de cerca y, desde la mirada de quienes crearon estas propuestas artísticas relacionales lo que han significado sus ejecuciones.

## Bibliografía

- Abad, J. (2011). *Formas de expresión y creaciones propias. La competencia cultural artística*. España: Secretaría General Técnica. Recuperado de: [https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=3gfzsGkCFIAC&oi=fnd&pg=PA3&dq=Abad,+J.+et+al.+\(2011\).+Formas+de+expresi%C3%B3n+y+creaciones+propias.+La+competencia+cultural+art%C3%ADstica.+Espa%C3%B1a:+Secretar%C3%ADa+General+T%C3%A9cnica.&ots=AqwhpKL-yK&sig=YcVSjlLQUccWe23p4V1KhxIS97Y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=3gfzsGkCFIAC&oi=fnd&pg=PA3&dq=Abad,+J.+et+al.+(2011).+Formas+de+expresi%C3%B3n+y+creaciones+propias.+La+competencia+cultural+art%C3%ADstica.+Espa%C3%B1a:+Secretar%C3%ADa+General+T%C3%A9cnica.&ots=AqwhpKL-yK&sig=YcVSjlLQUccWe23p4V1KhxIS97Y#v=onepage&q&f=false)
- Agamben, G. (2011). *¿Qué es un dispositivo?* Sociológica (México), 26(73), 249-264.
- Aguilar, G. (diciembre, 2010). *La interacción, la interpretación, y la implicación como estrategias participativas*. Time divisa de Antonio Vega Macotella. Arte y políticas de identidad V°3 (pp. 9- 27). Universidad de Murcia España.
- Ajila, K. (2014). *El grafiti de Bansky como arte de intervención basado en la estética relacional, como referente para realizar una propuesta plástica* (Tesis de Licenciado). Loja: Universidad Nacional de Loja.
- Almazán, Y. A., Hernández, M. Á. G., & Yusta, C. N. (2011). *Los discursos del arte contemporáneo*. Editorial universitaria Ramón Areces.
- Almeida, A. (2020). *Entrevista sobre el Engabao*.
- Alonso, R. (2006). *Tecnologías para los sentidos*. Buenos Aires: Todavía N°13.
- Ampuero, M. Cartagena, M. & Castro, J. (2002). *La Galería Madeleine Hollaender 25 años*. Guayaquil: Madeleine Hollaender.
- Andrade, X. (julio, 2018). *La ciudad: metro por metro*. Al Zur-ich N°1 (pp. 121-138). Recuperado de: <https://www.researchgate.net/publication/326466196>
- Araeen, R. (2019). *Del cero al infinito: escritos de arte y lucha*. Ediciones Metales Pesados.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Fondo de cultura económica.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. México: Itaca.
- Berger, J. (Director). (1972). *Modos de ver*. [Serie documental]. Illinois: BBC Enterprises.
- Betancourt, M. (2015). *Todo lo que nos une: Encuentro cotidianos con las prácticas artísticas*. (Tesis de Licenciada). Quito Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Bishop, C. (2004). *Antagonism and relational aesthetics* (Trad. M. Papandrea). October (pp. 51-79).

- Bishop, C. (2012). *Infiernos artificiales: arte participativo y política de la espectaduría*. Londres: Verso.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., & Expósito, M. (2001). *Modos de hacer*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Brito, S. (2016). *El escenario de las artes visuales contemporáneas en la ciudad de Guayaquil durante el presente siglo*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Broodthaers, M., & Gevaert, Y. (1974). *Un jardin d'hiver*.
- Cabrera, A. (2013). *El panorama de las artes visuales en el Guayaquil del siglo XXI: Análisis de la política cultural del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) en relación con el fomento y promoción de las prácticas artísticas*. Guayaquil: Universidad Casa Grande.
- Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. España: Katz editores. Recuperado de: [https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=ZM0U\\_8RyBh0C&oi=fnd&pg=PA5&dq=Canclini,+N.+\(2007\).+La+sociedad+sin+relato.+Antropolog%C3%ADa+y+est%C3%A9tica+de+la+inminencia.+Espa%C3%B1a:+Katz.&ots=gOpWIKhjwY&sig=HySogb-m-eKAuD3JMyrb5coFfM#v=onepage&q=por%20un%20lado%2C%20auspicio%20un%20arte%20como%20forma%20de%20habitar%20el%20mundo%3B%20por%20otro%2C%20exalta%20la%20tendencia%20a%20no%20residir%20en%20ning%C3%BAn%20lugar&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=ZM0U_8RyBh0C&oi=fnd&pg=PA5&dq=Canclini,+N.+(2007).+La+sociedad+sin+relato.+Antropolog%C3%ADa+y+est%C3%A9tica+de+la+inminencia.+Espa%C3%B1a:+Katz.&ots=gOpWIKhjwY&sig=HySogb-m-eKAuD3JMyrb5coFfM#v=onepage&q=por%20un%20lado%2C%20auspicio%20un%20arte%20como%20forma%20de%20habitar%20el%20mundo%3B%20por%20otro%2C%20exalta%20la%20tendencia%20a%20no%20residir%20en%20ning%C3%BAn%20lugar&f=false)
- Cartagena, M. (2015). *Arte, educación y transformación social*. Index, revista de arte contemporáneo, 44-61.
- Cervantes, B. (2000). *Happening: La acción efímera como actividad artística*. DC Papers, revista de crítica y teoría de la arquitectura, (4), 104-113. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4017637.pdf>
- Cevallos Amores, P. A. (2015). *Las relaciones de poder en el arte relacional proyecto de investigación* (Bachelor's thesis, Quito, 2015.). Recuperado de: <http://repositorio.usfq.edu.ec/bitstream/23000/4335/1/121035.pdf>
- Cirlot, L., & Manonelles, L. (2014). *Vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*, Las. Edicions Universitat Barcelona. Recuperado de: [https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=L0xDBgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA12&dq=Cirlot,+2014,+Joseph+Beuys,&ots=BG6eBL7B\\_h&sig=ZZM5PjGODdymWsZgDqyWOz2DRUs#v=onepage&q=plantar%20un%20%C3%A1rbol%20de%20roble&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=L0xDBgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA12&dq=Cirlot,+2014,+Joseph+Beuys,&ots=BG6eBL7B_h&sig=ZZM5PjGODdymWsZgDqyWOz2DRUs#v=onepage&q=plantar%20un%20%C3%A1rbol%20de%20roble&f=false)
- Collados Alcaide, A., & Río Almagro, A. D. (2013). *Modos y grados de relación e implicación en las prácticas artísticas colaborativas*. Relaciones fluctuantes entre artistas y comunidades. Recuperado de: <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/56777/Modos%20y%20gra>

dos%20de%20relacion%20e%20implicacion%20en%20las%20practic  
%20ari%20c3%20adstic%20colaborativas.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Correa, M., & Piñeiros, G. (2017). *Improvisación e interacción en tiempo escénico. Consideraciones sobre la metodología de trabajo de Talvez Danza Contemporánea*. post (s), 3.

Costa, F. (2009). *De qué hablamos cuando hablamos de 'arte relacional': de la forma rebelde a las ecologías relacionales*. Revista Ramona, 88. (pp. 9-17).

Danto, A. C., Chateau, D., Reed-Tsocha, K., Alcaraz, M. J., Lafferty, M., de Azúa, F., ... & Costello, D. (2018). *Estética después del fin del arte: Ensayos sobre Arthur Danto* (Vol. 146). Antonio Machado Libros. Recuperado de: <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=R-e4DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT5&dq=Est%C3%A9tica+despu%C3%A9s+del+fin+del+arte:+Ensayos+sobre+Arthur+Danto&ots=LdxTutTxlb&sig=HwKoCq4pkkQ38Rv0gpliLLsFaPc#v=onepage&q=Est%C3%A9tica%20despu%C3%A9s%20del%20fin%20del%20arte%3A%20Ensayos%20so bre%20Arthur%20Danto&f=false>

Deleuze, G. & Guattari, F. (2000) *Rizoma*. (Trad. J. Vazquez & U. Larraceleta). España: Editions de Minuit.

Didi-Huberman, G., Chéroux, C., & Arnaldo, J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas ArtesHauser, A. (1975). *La sociología del Arte*. Ediciones Guaranda: Madrid.

Espinosa, M. et al. (2016). *Alumbra, Intervención artística Proyecto de aplicación profesional*. Guayaquil: Universidad Casa Grande.

Falconí, F. (2015). *Arte, Investigación y Prácticas Colectivas: La creación de nuestra patrona de la Cantera*. Post[s] V°1 (pp. 209-216). Universidad San Francisco de Quito.

Felshin, N. (1995). *But is it Art? The spirit of art as activism*. Bay Press.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real* (Vol. 8). Ediciones Akal. Recuperado de: [https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=4dR7kHr\\_vh8C&oi=fnd&pg=PA3&dq=foster+2001+Las+definiciones+dominantes+que+representan+a+la+pol%C3%ADtica+como+tal.+M%C3%A1s+en+general&ots=tlwEEUgnBc&sig=mEvE-IK-YFiB\\_U9NSjiYJwRCTM8#v=onepage&q=%5B%E2%80%A6%5D%20%20la%20epidemia%20del%20sida%2C%20la%20indiferencia%20de%20la%20mayor%C3%ADa%20de%20los%20gobiernos%20hacia%20ella&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=4dR7kHr_vh8C&oi=fnd&pg=PA3&dq=foster+2001+Las+definiciones+dominantes+que+representan+a+la+pol%C3%ADtica+como+tal.+M%C3%A1s+en+general&ots=tlwEEUgnBc&sig=mEvE-IK-YFiB_U9NSjiYJwRCTM8#v=onepage&q=%5B%E2%80%A6%5D%20%20la%20epidemia%20del%20sida%2C%20la%20indiferencia%20de%20la%20mayor%C3%ADa%20de%20los%20gobiernos%20hacia%20ella&f=false)

Foster, H. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Postmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal. Recuperado de: [https://books.google.com.ec/books?id=1s\\_nCnKSX-](https://books.google.com.ec/books?id=1s_nCnKSX-)

sC&pg=PA666&lpg=PA666&dq=ha+encabezado+un+espacio+a+gran+e  
scala+para+uso+de+artistas+llamado+The+Land+(la+tierra)+en+Tailand  
ia+rural,+que+est%C3%A1+concebido+como+un+colectivo+para+el+co  
mpromiso+social&source=bl&ots=vS4TsuuHqf&sig=ACfU3U23CIMqd4af  
0tqSflktvODVEXuqig&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwjP59TimoXsAhUtrFkK  
HU8ABX4Q6AEwA3oECAEQAAQ#v=onepage&q=ha%20encabezado%2  
0un%20espacio%20a%20gran%20escala%20para%20uso%20de%20ar  
tistas%20llamado%20The%20Land%20(la%20tierra)%20en%20Tailandi  
a%20rural%20que%20est%C3%A1%20concebido%20como%20un  
%20colectivo%20para%20el%20compromiso%20social&f=false

García, E. & Durán, G. (diciembre, 2015). *CAMBIAR EL ARTE PARA CAMBIAR EL MUNDO (UNA PERSPECTIVA FEMINISTA) DIÁLOGO ABIERTO CON SUZANNE LACY*. Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte N° 17. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Giunta, A. (1996). *América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano. Los estudios de arte desde América Latina*.

Guasch, A. (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995*. Akal. Recuperado de: [https://books.google.com.ec/books?id=9fT\\_sAFZBcEC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=9fT_sAFZBcEC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false)

Gutiérrez, R. (1996). *Arte de los países del Cono Sur. La irrupción de las Vanguardias (1920-1960)*. Historia del Arte Iberoamericano (pp. 1-8) Madrid, Organización de Estados Iberoamericanos.

Groys, B. (2016). *Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja negra.

Hauser, A. (1975). *Sociología del Arte 1*. Madrid: Ediciones Guadarrama .

Helguera, P., & Hoff, M. (2011). *Pedagogia no campo expandido. Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL*.

Ibañez, J. (2003). *Los discursos del arte o cómo ahorrarse la peor pregunta*. Letras Libres.

Kester, G. (2017). *Piezas conversacionales: El papel del diálogo en el arte socialmente comprometido*. Efímera revista, 8(9), 7. Universidad San Diego.

Kingman, M. (2012). *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Flacso-Sede Ecuador.

Kronfle, R. (2006). *Reflexión y resistencia: Diálogos del arte con la regeneración urbana en Guayaquil*. Iconos N° 27 (pp. 77-89).



- Kronfle, R. (2009). *1998-2009 HISTORIA (S) en el arte contemporáneo del Ecuador*. Ecuador: Monsalve Moreno Cía. Ltda.
- Lacy, S. (1995) *Mapping the Terrain New Genre Public Art*. Washington: By Press.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Latour, B. (2011). *Some Experiments in Art and Politics*. E-Flux Journal N°23 (pp. 1-7).
- Lenarduzzi, V., & Samela, G. (2019). *Formas, encuentros, mezclas. Comunicación, arte y sensibilidad contemporánea (una lectura de Bourriaud)*. Index, revista de arte contemporáneo, (7), 68-76.
- Marangoni, L. & Becerra, M. (2016). *Franja Arte-Comunidad*. (Ed. H. Pacurucu). Ecuador: Cuco Ediciones.
- Marín, N. (2018). *Arte Low-Tech: Una propuesta Heterocrónica*. La Plata: Universidad de La Plata.
- Martínez, C. (2016). *Estrategias del arte participativo: entre la micro-política y el software social*. Recuperado de: <https://addi.ehu.eus/bitstream/handle/10810/45399/16704-61602-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Martínez, M. (2012). *La Antropología, El arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell*. Revista de Antropología Iberoamericana N°2 (171-196). Antropólogos Iberoamericanos en Red.
- Matewecki, N. (2013). *Espectador y bioarte*. In IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina (La Plata, 2013).
- Molina, J. A. (2007). *Experiencia estética y arte de participación: el juego, el símbolo y la fiesta. La educación artística como instrumento de integración intercultural y social* (pp. 37-76). Universidad Autónoma de Barcelona.
- Moreno, C. S., Vidal, J. C. A., Rodríguez, T., Falconí, F., Kingman, M., Rocha, S., ... & Ardura, J. L. C. (2014). *Pensar el arte: Actas del coloquio sobre arte contemporáneo en Ecuador*. Universidad de Cuenca.
- Mosquera, G. (2009). *Contra el arte latinoamericano*. In *Conferencia en el Centro Cultural España Córdoba*. Recuperado el (Vol. 18).
- Muñoz, R. (2014). *Xavier Patiño 1913*. Dpm: Ecuador.
- Palacios, A. (2009). *El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas*. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4, 197-211. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/download/ARTE0909110197A/8795>

- Pérez, A. (julio/diciembre, 2013). *Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades*. Scielo N°20.
- Ranciere, J. (2010) *El espectador emancipado*. (Trad. A. Dillon). España: Ellago Ediciones, S. L.
- Rojas, Carlos. *Estéticas Caníbales*. (2011). Universidad de Cuenca. PROARCO.
- Rubiano, G. (2014) *Arte de América Latina 1981-2000*. Banco Interamericano de Desarrollo.
- Suárez, Cecilia. *Estéticas de la Multitud*. Cuenca: Universidad de Cuenca. 2018
- Suarez, C., Pacurucu H., Martínez, S. & Abad, J. (2014). *Mapas del arte contemporáneo* (Ed. J. Abad). Cuenca: Objetos Singulares. Facultad de Artes.
- Stiegler, B. (2004). *De la miseria simbólica, del control de los afectos y de la venganza que eso constituye*. (Trad. B. Cuneo).
- Traba, M. (1994). *Arte de América Latina, 1900-1980*. Nueva York: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Vaca, E. (2017). *Entre carros y carreteras. Una mirada crítica al proceso de arte comunitario Archivo Móvil La Floresta Quito 2011-2016*. (Tesis de Magíster). Quito: Universidad Central del Ecuador.
- Van Dijk, T. (1994). *Discurso, poder y cognición social*. Cuadernos de la Maestría en Lingüística, 2, 1-92.
- Zapata, S. (2016). *Arte urbano de lo cotidiano en Quito, entre los grandes paradigmas del arte y sus posibilidades de interpelación social*. (Tesis de magíster). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

### Textos de la Web

- El Telégrafo. (2012, 21 de agosto). *"En Guayaquil, las instituciones culturales están en su peor momento"* Guayaquil: Diario Web: El Telégrafo. Recuperado de: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/en-guayaquil-las-instituciones-culturales-estan-en-su-peor-momento>
- Guasch, A. (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995*. Barcelona: Ediciones del Serbal. Recuperado de: [https://www.academia.edu/35910588/\\_Lo\\_micropol%C3%ADtico\\_y\\_lo\\_cotidiano\\_pp\\_408\\_420\\_en\\_Anna\\_Maria\\_Guasch\\_El\\_arte\\_del\\_siglo\\_XX\\_en\\_sus\\_exposiciones\\_1945\\_2007\\_2a\\_edici%C3%B3n\\_](https://www.academia.edu/35910588/_Lo_micropol%C3%ADtico_y_lo_cotidiano_pp_408_420_en_Anna_Maria_Guasch_El_arte_del_siglo_XX_en_sus_exposiciones_1945_2007_2a_edici%C3%B3n_)
- Kueva, F. (2011, 22 de mayo) *Oído Salvaje Política de Cables [Laboratorio Puerto El Morro]*. Recuperado de: <http://politicadecables.blogspot.com/2010/05/oido-salvaje-laboratorio-puerto-el.html>.

Polanco, A. F. (2004). *Formas de mirar en el arte actual*. Edilupa. Recuperado de:

[https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/30161794/FORMAS\\_DE\\_MIRAR\\_.pdf?1352303712=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DFormas\\_de\\_mirar\\_en\\_el\\_arte\\_actu al.pdf&Expires=1602367545&Signature=W4PYoBAH7PyUyxh~hmmZ6m fRgoScVhCDfJRXCKGpXgbS8LnUi4ySow1K3i4Vf6rAIUfZKfdjFXUMPs -s7ENmSV5YLv-JSbYKdmLJJmHkf~7HaTC- ISkeOqdaJ5UZaVsWu8Ilt5xPkkywzU5F6XjR3y8X3LVaNaoXMAPLUGO c2-EOF7iN7QlyO2ysqp8k0yKLfA2HSZ6uyZqLsAH3vzmXCX3NBQa85- ssPMkzH11V7XujV5yJJDQL3SembNlraAaZBf- d154p6JFPZ5x6AGuntBFRkVnACBpNIN~WDPbvOQLiMCBTGI~zTk- x24E6jMNPPhLm~MPtM7oJqBSVlvEnMA\\_\\_&Key-Pair- Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/30161794/FORMAS_DE_MIRAR_.pdf?1352303712=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DFormas_de_mirar_en_el_arte_actu al.pdf&Expires=1602367545&Signature=W4PYoBAH7PyUyxh~hmmZ6m fRgoScVhCDfJRXCKGpXgbS8LnUi4ySow1K3i4Vf6rAIUfZKfdjFXUMPs -s7ENmSV5YLv-JSbYKdmLJJmHkf~7HaTC- ISkeOqdaJ5UZaVsWu8Ilt5xPkkywzU5F6XjR3y8X3LVaNaoXMAPLUGO c2-EOF7iN7QlyO2ysqp8k0yKLfA2HSZ6uyZqLsAH3vzmXCX3NBQa85- ssPMkzH11V7XujV5yJJDQL3SembNlraAaZBf- d154p6JFPZ5x6AGuntBFRkVnACBpNIN~WDPbvOQLiMCBTGI~zTk- x24E6jMNPPhLm~MPtM7oJqBSVlvEnMA__&Key-Pair- Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA)

Shanken, E. A. (2013). *Inventar El Futuro: Arte, Electricidad, Nuevos Medios*. BoD. Recuperado de:

[https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/34010441/inventar-el-futuro-arte- electricidad-nuevos-medios-edward-a-shanken-departamento-de- ficciocc81n-2013.pdf?1403447224=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3D2013\\_Inventar\\_el\\_futuro\\_Arte\\_elect ricida.pdf&Expires=1601057159&Signature=UuYg9MhMSSreEvIBhDCe P8SHzkq9MI2vEwg4YuH6B~wV13cd2pKjYBqxfQQ~Q0XMUXW7sJx~W ArmkYwC6q5MTg8GpTRUaqCYicW4F32il9ZO99XDGtmoeWjSx0g5Wn ORsX0j7F45yGILZpeZaINq3iPyDspLURGTToHQB2kDTiUG70D4sm6LGd OE2CXeybk~wtnyu8cELOyKzqw1c94czANWBRBWT8dLQE4fpZb68~g- 89dT4OEEgOASC1EsVwAyiph5qPEDhCAcc~j60aVGcf~W77FHMhQyF dFA~qg0IDxPbe~T44aYCPnjirPVtthbVjHPrCke5FcWuzm66uD3ePA\\_\\_& Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/34010441/inventar-el-futuro-arte- electricidad-nuevos-medios-edward-a-shanken-departamento-de- ficciocc81n-2013.pdf?1403447224=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3D2013_Inventar_el_futuro_Arte_elect ricida.pdf&Expires=1601057159&Signature=UuYg9MhMSSreEvIBhDCe P8SHzkq9MI2vEwg4YuH6B~wV13cd2pKjYBqxfQQ~Q0XMUXW7sJx~W ArmkYwC6q5MTg8GpTRUaqCYicW4F32il9ZO99XDGtmoeWjSx0g5Wn ORsX0j7F45yGILZpeZaINq3iPyDspLURGTToHQB2kDTiUG70D4sm6LGd OE2CXeybk~wtnyu8cELOyKzqw1c94czANWBRBWT8dLQE4fpZb68~g- 89dT4OEEgOASC1EsVwAyiph5qPEDhCAcc~j60aVGcf~W77FHMhQyF dFA~qg0IDxPbe~T44aYCPnjirPVtthbVjHPrCke5FcWuzm66uD3ePA__& Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA)

## Referencia de Imágenes

- Fig. 7 (pág. 35) *Across The Bored*. (2013, 25 de enero). *Fis For Friday: Daniel Spoerri*. [Figura]. Recuperado de: <https://acrossthebored.com/2013/01/25/f-is-for-friday-daniel-spoerri/>
- Fig. 15 (pág. 39) Artimage. (1995). *The Party*. Georgina Starr. [Figura]. Recuperado de: <https://www.artimage.org.uk/11775/georgina-starr/the-party--1995>
- Fig. 4 (pág.33) Cartearte. (2015, 16 de agosto). 'Cuídese Mucho' Es Una Carta Convertida En Arte. [Figura]. Recuperado de: <https://cartearte.wordpress.com/2015/08/16/cuidese-mucho-de-sophie-calle/>
- Fig. 13 (pág.38) Cortés, J. (2010). *La ciudad cautiva: orden y vigilancia en el espacio urbano*. [Figura]. Ediciones Akal. Recuperado de: [https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=tr07JDO0bMgC&oi=fnd&pg=PA7&dq=la+ciudad+cautiva+&ots=Yrnv3x\\_LM-&sig=cCmxTu8KYAkKpZBeoMq1evTh7fc#v=onepage&q=julia&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=tr07JDO0bMgC&oi=fnd&pg=PA7&dq=la+ciudad+cautiva+&ots=Yrnv3x_LM-&sig=cCmxTu8KYAkKpZBeoMq1evTh7fc#v=onepage&q=julia&f=false)
- Fig. 23 (pág. 43) Desorgues, J. (2019, 4 de julio). *Art as Activism, interview with Peter Dunn and Loraine Leeson*. [Figura]. Recuperado de: <https://www.switchonpaper.com/en/art-as-activism-interview-with-peter-dunn-and-loraine-leeson-by-juliette-desorgues/>
- Fig. 10 (pág. 36) Eisfeld, C. (2003). *Antimatter<sup>3</sup> In the Negative Zone*. Laboral Centro de Arte y Creación Industrial. [Figura]. Recuperado de: <http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/obras/antimatter3/?searchterm=Angela%20Bulloch>
- Fig. 1 (pág. 26) González-Torres, F., & Breslin, D. (2018). *Felix Gonzalez-Torres*. David Zwirner Books. [Figura]. Recuperado de: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/c/candy-works>
- Fig. 11 (pág. 37) Juancarlosgrao. (2012, 22 de abril). *Santiago Sierra*. [Figura]. Recuperado de: <https://juancarlosgrao.wordpress.com/2012/04/22/535/>
- Fig. 12 (pág. 37) Lacy, S. (2015). *De mi puño y letra*. [Figura tomada por Hirtz]. Recuperado de: <https://www.suzannelacy.com/de-tu-puno-y-letra>
- Fig. 21 (pág. 42) Lacy, S. (1993). *Dinner at Jane's* (1993). [Figura]. Recuperado de: <https://www.suzannelacy.com/full-circle/>
- Fig. 18 (pág. 40) Lamberto, A. (1992). *Wedding piece*. [Figura].
- Fig. 3 (pág. 33) Museum of Modern Art. (2011). Rirkrit Tiravanija. [Figura]. Recuperado de: <https://www.moma.org/collection/works/147206>

- Fig. 6 (pág. 34) On Kawara. (2004). *I MET*. [Figura]. París: Editions Micheline Szwajcer & Michèle Didier. Recuperado de: <https://www.artsy.net/artwork/on-kawara-i-met>
- Fig. 9 (pág. 36) Palacios, A. (2012, 7 de diciembre). *Mi encuentro con David Harding: conversaciones sobre arte, espacio público y cambio social*. [Figura]. Revista Arte y Educación. Recuperado de: <http://arteducationbox.blogspot.com/2012/12/mi-encuentro-con-david-harding.html>
- Fig. 22 (pág. 42) Paz, M. (2013, 30 de diciembre). *Iñigo Manglano-Ovalle: tiempo, clima e identidad*. [Figura]. Más de arte. Recuperado de: <http://masdearte.com/inigo-manglano-ovalle-tiempo-clima-e-identidad/>
- Fig. 20 (pág. 41) Población Romero, J. (2016). *Estados alterados del arte: Era de la psicodelia, evolución e influencia en el arte de hoy*. [Figura]. Recuperado de: <http://hera.ugr.es/tesisugr/26082615.pdf>
- Fig. 14 (pág. 38) Rousseau, S. (2019, 10 de diciembre). *Las obras de Maurizio Cattelan más allá del plátano y la cinta*. [Figura]. El País. Recuperado de: [https://elpais.com/elpais/2019/12/09/album/1575922454\\_667403.html#foto\\_gal\\_1](https://elpais.com/elpais/2019/12/09/album/1575922454_667403.html#foto_gal_1)
- Fig. 16 (pág. 39) Tobier, L. (2012). *Radio Break*. [Figura].
- Fig. 8 (pág. 35) Thrt, S. (2018, 2 de marzo). *Fluxus : from life to art*. [Figura]. Recuperado de: <https://medium.com/stephaniethrt/fluxus-from-life-to-art-dac5ab1cfa03>
- Fig. 17 (pág. 40) We find. (2018, 20 de agosto). *Laterpost 1995*. Philippe Parreno. [Figura]. Recuperado de: <https://www.we-find-wildness.com/2018/08/afterpost-1995-philippe-parreno/>
- Welch, E., Richmond, S., Decker, J.L., & Kim, G. (2015). *Maintaining Hierarchies: The Perpetuation of Class and Labor Divisions in Mierle Laderman Ukeles'*
- Fig. 19 (pág. 41) Transfer: Maintenance of the Art Object. [Figura]. Recuperado de: [https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1198&context=art\\_design\\_theses&httpsredir=1&referer=](https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1198&context=art_design_theses&httpsredir=1&referer=)
- Fig. 5 (pág. 34) Willats, S. (1985). *Brentford Towers*. [Figura]. Recuperado de: <http://stephenwillats.com/work/brentford-towers/>